Hannoversche Dramaturgie

Kritische Studien und Essays

von

Richard Hamel.

Hannover.
Verlag von M. & H. Schaper.
1900.

Druck von Aug. Eberlein & Co., Hannover.

Frau Agnes Sorma

der größten deutschen Schauspielerin
der Gegenwart

verehrungsvollst zugeeignet

Einleitung.

Diese Dramaturgie enthält eine Auswahl aus den Kritiken, die ich während der letzten Jahre über die Vorstellungen am Königlichen Theater, am Residenz- und Stadttheater zu Hannover hauptsächlich für den Hannoverschen Courier geschrieben habe. Der Kenner wird in diesen Besprechungen und in den längeren Abhandlungen das Ergebniß eingehender Studien wahrnehmen. Die feuilletonistische Einkleidung wird ihn nicht abhalten, dem Inhalt gerecht zu werden; hat man sich doch gerade seit Lessings Wirken in Deutschland von dem Irrthum befreit, wissenschaftlicher Ernst sei mit einer anscheinend leicht geschaffenen, nur für die Gelegenheit bestimmten Form unvereinbar. Einen besonderen Reiz gewähren diese Arbeiten möglichenfalls auch dadurch, daß der Widerstreit zwischen der alten und der neuen, der modernen und der klassischen Richtung in ihnen deutlich, aber nicht immer ausgeglichen, zum Ausdruck gelangt.

Was die sehr ins Kraut geschossene moderne dramatische Produktion betrifft, so wird das Urtheil einer späteren Zeit darüber sehr wenig günstig lauten. Allen unseren mehr oder weniger „Modernen" fehlt die Tiefe der Ideen und das feste dramatische Rückgrat. Auch der gepriesenste unter ihnen, Gerhart Hauptmann, besitzt weder dieses noch jene; wäre ihm nur ein kleiner Bruchtheil etwa der Hebbelschen Tiefe zu Theil geworden, so würde er vielleicht kein beliebter, sicherlich aber ein bedeutender Dramatiker geworden sein. Alle die flüchtigen, ringenden und streitenden Nebel und Wolken auch unserer Zeit überragt dagegen in sonniger Klarheit jenes ewige dramatische Hochgebirge als immer noch unerreichtes Vorbild für jede geniale Begabung: William Shakespeare. Mit ihm beginnt daher auch die Reihe meiner Aufsätze, und mit ihm schließe ich in dem Essay über Gerstenberg das Buch.

Trotz des Eingehens auf Einzelheiten der Darstellung, die dem ausübenden Künstler vielfach nützlich sein können, und der besprochenen Werke waltet in diesem Buche, wie in meinen früheren Schriften, ein immer zugleich auf prinzipielle und gesetzmäßige

Erkenntniß bedachter Geist. Ich möchte diese Behauptung in einem wesentlichen Punkte von vornherein darthun und will gleich an dieser Stelle meine Auffassung von einer wahrhaft genialen Menschendarstellung und dem dafür maßgebenden Grundgesetz in aller Kürze darlegen, wobei auch der Aufgabe der Kritik, die dieses Namens werth sein will, gedacht wird.

* *
*

Der Schauspieler hat eine Richtschnur vor allem zu beachten und festzuhalten: „Rede und Gebärde müssen sich so durchbringen, daß der Gedanke sich gebärdet und die Gebärde redet". Aus diesem kurzen Ausspruch Otto Ludwigs, den bereits Shakespeare im Hamlet andeutet: „Paßt die Gebärde dem Wort, das Wort der Gebärde an", läßt sich alle Kunst und Weisheit des Schauspielers entnehmen. Diesen Maßstab hat auch die Kritik immer anzulegen. Redet überall die Gebärde, gebärdet sich überall der Gedanke richtig, so ist auch die Gestaltung im Ganzen richtig, so ist auch Konzeption und Entwicklung richtig. Nun läßt das Richtige allerdings nicht selten weitere Grenzen frei: ein Gedanke, ein Gefühl kann sich bei derselben Persönlichkeit verschieden äußern, die Gebärde muß aber immer aufs Strengste motivirt erscheinen und zwar zweifach: durch den Charakter und durch die Situation. Hier sind die Klippen der Darstellung. Viele Schauspieler legen sich den Charakter zurecht und geben eine einheitliche Persönlichkeit. Sie sehen den Strom gleichsam auf der Landkarte, betrachten seinen Lauf, seine Windungen, die Inseln, die er bildet, die Felsen, die er umspült, und dergleichen mehr. Aber sie achten nicht so auf die Beschaffenheit des Bettes, in welchem er dahinströmt, nicht auf die Ufer, nicht auf das ganze System dieses Stromes, nicht auf die Stärke, Schwäche, Art und Einwirkungen der Nebenflüsse, die sich mit seinem Laufe verbinden. Dies wenigstens läßt sich nicht so plan aus einem Entwurf, einer Zeichnung entnehmen, hier tritt das eingehende Studium aller Bedingungen und Verhältnisse ins Recht, und wenn nicht ein Schatz von Anschauungen, aus der Natur gewonnen, der Phantasie zu Hilfe kommt, so tritt das Bild des Stromes, das Wesen und die Gestalt einer Persönlichkeit nie vollendet vor die Seele und bei der Reproduktion in die Erscheinung. Der große Menschendarsteller zeigt sich wie in der einheitlichen, den Intentionen des bedeutenden Dichters entsprechenden und sie erschöpfenden Formung einer Persönlichkeit, so besonders auch im lichtvollen Erfassen und in der überzeugenden Aufnahme und

Abspiegelung aller aus den Situationen, in die er versetzt wird, sich ergebenden momentanen Einwirkungen, und im letzten und höchsten Grade in der schwierigen Kunst, diese Einflüsse mit seinem ureignen Wesen und Wollen jeden Augenblick in Einklang zu bringen, sie abzuweisen oder sie zu brechen. So zieht er alles in seinen Bann, indem er alles positiv und negativ, in tausend Abschattungen auf sich wirken läßt, und lebt sich so in sich selber wie in der ihn umgebenden Welt aus. Er schafft nicht nur einen Typus und nicht nur eine Individualität, sondern auch, als Held, — was die Dramaturgen nicht genügend hervorheben oder auch übersehen — in beiden noch ein Drittes: eine Art Mikrokosmos des ganzen Stücks. Das ist der einzige, der große Darsteller, das ist der Künstler von Gottes Gnaden, das ist das Genie der Schauspielkunst. Glaubt man, jenes sei auch seitens des Dichters unmöglich, so studiere man die Helden Shakespeares.

Wie selten ist diese Größe, die Genialität, die mit magischer Gewalt das gern getragene Joch unbedingter Hingabe dem Zuschauer aufzwingt und alle Kräfte desselben zu fesseln, zu erregen, zu steigern, bis zur hellen Bewunderung zu exaltiren weiß, handwerksmäßiger Kunstgriffe abhold, die nur auf den Anfänger in der Kunst des Schauens und der Beurtheilung wirken. Wie sehr möchte man doch jedem vornehmen Theater wenigstens einen solchen Künstler wünschen, oder auch viele unter denen, die nicht nur wissen was die Kunst ist, sondern auch fähig sind, jenem Ideale wissend nachzustreben und so die blos „berufsmäßigen“ Darsteller über ihre Alltagsmittel hinauszuführen, das Ganze zu heben, die Zuschauer wie zu einem Festspiel zu locken, und der Kritik ihre sonst nur zu oft unangenehme Aufgabe zu einem begeisterten, mitringenden, mitstrebenden und sich selbst mit veredelnden Wirken zu verschönen. Allem, was zum bloßen „Beruf“ wird, klebt das Kleinliche, Handwerksmäßige an. Ein höherer Mensch läßt sich nicht durch die Anforderungen des alltäglichen Berufes knechten; er hat seinen Altar, sein Allerheiligstes innerhalb dieses Berufs und wächst über diesen hinaus; da soll man ihn für sich schalten und walten lassen, sich selbst, der Kunst und der Allgemeinheit zum Nutzen. Das gilt von jedem echten Künstler, das gilt auch von dem Beurtheiler der Kunst. Dem echten Künstler soll man in seinem Wirkungskreise, wie es heißt, „Konzessionen“ machen und seiner Eigenart so viel als möglich willfahren.

Aber das sind sogenannte ideale Erwägungen und Ansprüche, und man muß am Ende im Leben alles gehen lassen wie es geht. Es ist aber gut, auch einmal idealen, aus inniger Liebe zur Kunst entspringenden Anforderungen ins Antlitz zu schauen, wäre es auch

nur, um dann zu erklären, daß es eben Ideale sind, Unerreichbares, Unmögliches, und so dem Alltäglichen sein bequemes, vielleicht auch nothwendiges Recht wieder zuzugestehen.

* * *

Im Uebrigen bemerke ich noch, daß die Besprechungen nicht überall in der Gestalt wiedergegeben werden konnten, die sie bei der ersten Veröffentlichung hatten, bei der auch das Tagesbedürfniß zu berücksichtigen war. Wohl Alles in seiner Wirkung auf den Tag Berechnete ist sorgfältig ausgeschieden worden. — Wenn ich einen nach Angabe des Besitzers noch unveröffentlichten Brief Richard Wagners über seine Lohengrin-Dichtung und das Musik-Drama mit aufgenommen habe, so wird man es verzeihlich finden, daß ich mir einen solchen Mitarbeiter nicht entgehen ließ. — Die Ueberschriften unter dem Haupttitel der einzelnen Stücke sollen nicht den ganzen Inhalt andeuten, sondern immer nur die Aufmerksamkeit auf Punkte lenken, die mir besonderer Beachtung werth erschienen. Schließlich sei auch noch erwähnt, daß diese Dramaturgie mit dem vorliegenden Hefte nicht abgeschlossen ist und eine Fortsetzung geplant wird.

Hannover, im August 1899.

Dr. Richard Hamel.

Inhaltsverzeichniß.

Drama und Weltanschauung.

Das Interesse für das Drama und das dramatische Schaffen hat sich seit einem Jahrzehnt in weiteren Kreisen unleugbar neu belebt. Das ist ein Verdienst der modernen „Stürmer und Dränger", die ihre „naturalistische" Begeisterung und Bemühung zur Hebung unserer Literatur vorzugsweise in dramatischer Form austoben ließen. Einige bedeutendere Talente traten allgemach hervor, deren Wirken nunmehr die Bühne beherrscht. So scheint es denn, als wolle eine neue Glanzperiode der dramatischen Dichtung in Deutschland anbrechen. Und doch finden sich trotz der überaus gesteigerten dramatischen Produktion hier und da Stimmen, die die scheinbar paradoxe Meinung vertreten, das Drama könne keine allgemeine Wirkung mehr hervorbringen und es sei nur die künstliche Belebung einer Leiche, womit man sich so viele Mühe gebe, denn die Zeit des Dramas, das unser ganzes Volk zu ergreifen vermöchte, sei vorüber oder überhaupt noch nicht da. Wenn man den Gründen einer solchen auffälligen Behauptung nachsinnt, kommt man etwa zu folgenden Erwägungen:

Wir besitzen keine im Grunde einheitliche übereinstimmende Weltanschauung. Das ist der springende Punkt. Ein beträchtlicher Theil unseres Volkes steht mit seinen religiösen und moralischen Ueberzeugungen oder Fühlungen nach wie vor in dem Glauben an einen persönlichen Gott, der, außerhalb dieser Welt befindlich, sie gemacht hat, in sie eingreift und sie regiert. Andere Kreise, die sich vorzugsweise die Gebildeten zu nennen pflegen, haften entweder an der vom vorigen Jahrhundert überkommenen und weiter entwickelten rationalistischen Aufklärung, die, ohne deutlich zu wissen, daß sie es dadurch eigentlich mit beiden verdirbt, an Gott und Natur ausschließlich den Maßstab reiner Vernünftigkeit legt. Oder sie bekennen sich zur naturwissenschaftlichen Anschauung der neueren Zeit, und spalten sich hier, um Darwin sich gruppirend, in zwei Massen. Die eine ist rein materialistischen und mechanistischen Vorstellungen zugethan; die andere vermag die anscheinend stufenweise

Drama und Weltanschauung.

Das Interesse für das Drama und das dramatische Schaffen hat sich seit einem Jahrzehnt in weiteren Kreisen unleugbar neu belebt. Das ist ein Verdienst der modernen „Stürmer und Dränger", die ihre „naturalistische" Begeisterung und Bemühung zur Hebung unserer Literatur vorzugsweise in dramatischer Form austoben ließen. Einige bedeutendere Talente traten allgemach hervor, deren Wirken nunmehr die Bühne beherrscht. So scheint es denn, als wolle eine neue Glanzperiode der dramatischen Dichtung in Deutschland anbrechen. Und doch finden sich trotz der überaus gesteigerten dramatischen Produktion hier und da Stimmen, die die scheinbar paradoxe Meinung vertreten, das Drama könne keine allgemeine Wirkung mehr hervorbringen und es sei nur die künstliche Belebung einer Leiche, womit man sich so viele Mühe gebe, denn die Zeit des Dramas, das unser ganzes Volk zu ergreifen vermöchte, sei vorüber oder überhaupt noch nicht da. Wenn man den Gründen einer solchen auffälligen Behauptung nachsinnt, kommt man etwa zu folgenden Erwägungen:

Wir besitzen keine im Grunde einheitliche übereinstimmende Weltanschauung. Das ist der springende Punkt. Ein beträchtlicher Theil unseres Volkes steht mit seinen religiösen und moralischen Ueberzeugungen oder Fühlungen nach wie vor in dem Glauben an einen persönlichen Gott, der, außerhalb dieser Welt befindlich, sie gemacht hat, in sie eingreift und sie regiert. Andere Kreise, die sich vorzugsweise die Gebildeten zu nennen pflegen, haften entweder an der vom vorigen Jahrhundert überkommenen und weiter entwickelten rationalistischen Aufklärung, die, ohne deutlich zu wissen, daß sie es dadurch eigentlich mit beiden verdirbt, an Gott und Natur ausschließlich den Maßstab reiner Vernünftigkeit legt. Oder sie bekennen sich zur naturwissenschaftlichen Anschauung der neueren Zeit, und spalten sich hier, um Darwin sich gruppirend, in zwei Massen. Die eine ist rein materialistischen und mechanistischen Vorstellungen zugethan; die andere vermag die anscheinend stufenweise

fortschreitende Entwickelung von Welt und Leben mit einem rein mechanischen, in ihrem Sinne principlosen Getriebe nicht in Einklang zu bringen; sie erblickt in der organischen Entwickelung ein im letzten Grunde immer doch metaphysisches Princip wirksam, das allerdings mit bewußten Zwecken nichts gemein habe, völlige Zwecklosigkeit aber ausschließe. Diese letzteren Schüler Darwins gelangen folgerichtig zu einer „aristokratischen" Deutung seiner Lehre.

Man denke sich nun die Anhänger aller dieser Richtungen und Ueberzeugungen, die sich noch mannigfach abändern, angesichts eines Dramas. Welch ein Zwiespalt erhebt sich in ihnen! Die einen werden nichts dagegen einzuwenden finden, wenn die Gottheit selbst nach Art der vollziehenden Gerechtigkeit eingreift und alles zu erbaulichem Abschlusse bringt; andere verlangen, und zu ihnen gehört Lessing und zum Theil der Klassizismus, im Drama einen verkleinerten Abriß des Kosmos zu sehen, in welchem die göttliche Macht zwar nicht in eigener Person, aber doch in einer Gerechtigkeit sich kundthut, der man vorzugsweise den Namen der „poetischen" gegeben hat. Freilich verlangt man von dieser nicht, daß sie dem menschlich verständlichen Bedürfniß nach Bestrafung des Bösen den bürgerlichen Rechtsanschauungen gemäß genüge, aber, wenn auch nicht immer gerade das mehr oder minder Schuld aufladende Gute belohne, so doch dem Bösen nicht Sieg oder Bestand lasse, es vielmehr, dem sittlichen Gefühl entsprechend, wenigstens in der Idee, in der Gesammtwirkung, vernichte und so „die sittliche Weltordnung" rette. Die dritte Gruppe endlich erkennt eine solche sittliche Weltordnung und damit auch eine Schuldfrage nicht mehr an, und jede Beziehung des Dramas hierauf erscheint ihnen, als im Zwist mit der wissenschaftlichen Erkenntniß der Welt, thöricht und beschränkt.

Diese dritte, heutzutage sehr wichtige Gruppe, fordert ein Bild des Lebens, worin eine „natürliche Gerechtigkeit" walte, die man aber nur in sehr uneigentlichem Sinne als Kausalverknüpfung aller Dinge „Gerechtigkeit" nennen kann. Man verlangt dabei selbstverständlich nicht, daß der Dichter eine mehr oder minder hervorragende menschliche Begebenheit künstlerisch so zurichte, daß wir aus dem Ganzen ein verkleinertes Bild einer angenommenen göttlichen Absicht, wie sie im Kosmos überhaupt walte, empfangen; man verlangt aber auch nicht, daß der Dichter den natürlichen Verfolg einer Handlung uns bis zu einem äußersten Abschluß vorführe; man ist mit einem Abriß des wirklichen Lebens zufrieden, das der Dichter nur durch die plastische Herausbildung der Charaktere und durch den sinnvollen Gang der nach außen sich bethätigenden oder in den Widerstreit der Leidenschaften und Ueberzeugungen

gelegten Handlung in die Sphäre der Kunst erhebt (Ibsen). Indessen brauchen auch die Charaktere sich nicht plastisch geltend zu machen; es genügt schon, wenn sie innerhalb des Bereiches ihrer Lebens- und Berufszustände sich darstellen und wenn an Stelle einer dramatischen Handlung eine mehr epische Abwickelung der meist äußerst simplen Begebenheiten tritt (die extremen Naturalisten, die Intimen u. a.)

Diesen Modernen fehlt das Bedürfniß der moralischen Befriedigung durch die Kunst; sie wollen nicht vor eine andere Kanzel oder vor den Katheder, auch nicht in ein wohlabgerundetes Gehege irgend einer systematisch zu begründenden Weltauffassung geführt werden, sondern so zu sagen in die freie und „wilde", leider nur zu oft brutale Natur, die sich ja auch nicht selten unter dem gesellschaftlichen Firniß verbirgt, — und in das wirkliche Leben. Sie wollen, daß der Dichter ein Stück sociales Leben sinnvoll gestaltend vor ihnen aufrolle, daß er aber weiter nichts zu ihnen sage als: „So ist das Leben!"

Man hat in diesem Kreise wohl auch von einer „socialen Gerechtigkeit" gesprochen. Das ist aber doch nur jene natürliche Gerechtigkeit unter dem Gesichtspunkt der menschlichen Gemeinschaft und ihrer Interessen; es ist nur ein beschwichtigendes Wort für das unerbittliche Walten des Kausalnexus innerhalb der Menschenwelt. Indessen läßt sich im engeren Sinne, unter der Annahme der Einwirkung einer gewissen Freiheit des Individuums auf den Verhalt der Dinge im gesellschaftlichen Ganzen, dieser Begriff der „socialen Gerechtigkeit" beibehalten.

Es ist klar, daß, wo so viel Weltanschauungen in einem Volke mit einander ringen und in metaphysischer Beziehung die Gemeinsamkeit der Ueberzeugungen so vollständig durchbrochen ist, wie in der modernen Welt und insbesondere bei uns Deutschen, das Drama nicht mehr auf das Volk schlechthin wirken kann. Denn ein jedes ruht bewußt oder unbewußt auf der einen oder andern Grundüberzeugung, und wenn es, wie mitunter bei einigen Deutschen, auch wohl bei Ibsen, das Alte und Neue im Konflikt mit einander darstellt ohne geradezu handgreifliche Tendenz, lediglich in der Auffassung der Kunst als Darstellerin des wirklichen in der Entwickelung begriffenen Lebens, so wird es eben dadurch nur auf den kleinen Kreis von Kennern wirken, denen die höchste Aufgabe der Kunst über jede solche Tendenz erhaben ist.

Zugegeben, höre ich erwidern, daß wir in religiöser, in socialer, in philosophischer Beziehung gespalten sind; ein Gemeinsames giebt es dennoch, das auf das ganze Volk eine große Wirkung ausübt: das rein vaterländische Moment im Drama! Leider besitzen wir

nur noch kein solches vaterländisches Drama; und wie könnten wir es auch schon haben? Wir sind ja nur erst unlängst wieder eine Nation geworden. Das Hohenzollernthum ist noch nicht so in das Gefühl des Volkes eingedrungen, daß etwa Wildenbruchs oder gar Lauffs Dramen dieses Genres im Süden und im Norden gleichmäßig auch nur ansprächen. Die Stoffe der alten Geschichte aber vermögen das moderne Nationalgefühl nicht wesentlich zu erwärmen, ganz abgesehen davon, daß sie zum Theil eher den Zwiespalt wieder herausfordern müssen.

Wohin wir auch blicken mögen, wir besitzen in der modernen Produktion Nichts, was uns alle ohne Ausnahme vor der Bühne, soweit es sich um die Blüthe der dramatischen Kunst, die Tragödie und das große Drama, handelt, wahrhaft und überzeugend zu ergreifen vermöchte. Fast Jeder trägt eben den Widerstreit der alten und einer neuen Zeit, des Vergangenen und des Kommenden, in seinem Innern. Erst der Sieg der einen oder der anderen Weltanschauung oder vielmehr die allgemeinere Ausgleichung derselben wird hier Wandel schaffen, auf rein nationalem Gebiete die nationale Entwickelung. Die Gegensätze, die sich jetzt in Jedes Innerstem bekämpfen, müssen erst volksmäßig überwunden sein; dann haben wir sicherlich dereinst auch das zeitgemäße, das heißt der Nation gemäße Drama.

Shakespeare.

König Lear.

Aufführung am 17. März 1894 im Königl. Theater zu Hannover, mit Sonnenthal als Gast.

Der Schlüssel zum Verständniß der Charaktere der ganzen Leargruppe. — Die Lösung des Learräthsels.

Mit dem ersten Schritt, den der berühmte Künstler in der „Tragödie der Tragödien" auf die Bühne thut, durchzuckt uns die sichere Gewißheit, daß hier ein echter Lear auftritt. Eine seltene Beruhigung überkommt uns: wir wissen, daß dieser Künstler unsere Seele von der Macht der rohen Ereignisse siegreich befreien und uns über diese Fülle krasser Begebenheiten erheben wird, die Shakespeare, hierin fast nicht so genial als vielmehr dem Geschmack seiner Zeit und des Volkes dienend, freigiebig auf uns ausschüttet.

Sonnenthals Lear hält die Mitte zwischen den möglichen Extremen in der Darstellung dieser Rolle: klassisch, wie Alles, was Sonnenthal spielt, giebt er auch als Lear die geläuterte Klassizität selbst. Insofern besitzt er mehr als Rossi und Booth die Erfordernisse, die gerade der klassisch gebildete Deutsche auch bei der Darstellung Shakespearischer Helden dem Geschmack und Gefühl nach heischt: Sonnenthal entspricht den Bedingungen unserer höheren nationalen Bildung.

Ein durchaus klassischer Lear. Die höchst erregbare, rasche, zum Jähzorn wie zum Launischen geneigte und willkürliebende Natur des Königs, dessen tiefes Gefühl seiner Hoheit und Würde zur krankhaften Reizbarkeit ausartet, und der, nicht trotzdem, sondern nach meiner Auffassung eben deshalb, sich der thatsächlichen Stützen dieser Hoheit begiebt, in der falschen Erwartung und Meinung, allein die Hoheit seiner Persönlichkeit werde ihm die Rechte und das Ansehen eines Königs wahren auch ohne den Untergrund positiver Macht, — diese irrende, großartige Natur charakterisirt Sonnenthal gleich durch die vordringende, fast jähe Art, wie er auf die Bühne kommt und sich auf den Thron niederläßt. Aber noch merken wir nichts von den Spuren des Wahnsinns, der den Geist Lears später allmählich umnachtet. Es ist ein keinen Widerspruch duldender, auf seine königliche Selbstbestimmung mit reizbarer Größe bedachter König. Man hat, meiner Ansicht nach, den Schwerpunkt des Learschen Charakters verschoben und ist dann zu umfassenden Untersuchungen über sein räthselhaftes Betragen gegen Cordelia und über das noch räthselhaftere Benehmen dieser selbst genöthigt worden.

Ich glaube, nach mehrfachem Studium des Dramas, eine Lösung gefunden zu haben, deren Einfachheit vielleicht ihre Wahrheit verbürgt. Mit einem einzigen Schlüssel kann man die Charaktere der ganzen Leargruppe, der ganzen Familie erschließen; in überraschender Klarheit lösen sich dann alle Widersprüche und Schwierigkeiten in den Charakteren des Königs und seiner Töchter. Vielleicht ließ man sich zu sehr von der grell in die Augen springenden „Undankbarkeit" der beiden Töchter verleiten und legte darauf das dramatische Hauptgewicht. Man nennt die Tragödie eine solche der Undankbarkeit schlechthin, indem man diese äußere durch ihre Gräßlichkeit sich dem Gefühl zunächst aufdrängende Ursache zur Wandlung des Schicksals unseres Helden vor Allem in Betracht zog. Man übersah, daß das Werk mit noch besserem Recht sich auch nach der „Dankbarkeit" benennen könnte, die in Cordelia, dem getreuen Kent und Anderen ihre wunderbarste Macht übt, indem sie selbst über die härteste Ungerechtigkeit triumphirt.

Doch beide Anschauungen treffen nicht den innersten Kern, bleiben vielmehr an der dramatischen Schale hängen. Der Kern ist nämlich die Selbstüberschätzung der eigenen Natur. Sie äußert sich bei Lear nicht wie bei den Cäsaren, in Blutdurst und äußerlicher Vergötterung, nicht in wilden Instinkten, sondern, im Gegenteil, in an sich edlen Affekten, bleibt vorzugsweise im Banne des engeren Persönlichkeitsgefühls, wendet sich demgemäß, mittels dieser edlen Affekte, die sich schließlich verhängnißvoll in dem Verzicht auf die wirkliche königliche Macht äußern, zerstörend gegen die eigene Persönlichkeit und tobt sich so in ihr, sich verzehrend und verlodernd, aus. Lears Natur ist irr an sich selber geworden, erkennt in ihrer natürlichen Güte und Hoheit, weil diese zu jener Selbstüberschätzung verleitet hatte, ihre Schuld und verfällt darüber dem Wahnsinn. Die Undankbarkeit der beiden bösen Töchter ist hier das nur gerade in äußerlichster Hinsicht dramatisch wirksame Motiv zur Entwicklung des Charakters, und sollte als solches, bei einer auf den Grund gehenden Untersuchung, erst in zweiter Reihe in Betracht kommen.

Wir sehen nun aber nicht blos im Könige, sondern auch in der ganzen Familie desselben diese schuldhafte Selbstüberschätzung wirksam; in Regan und Goneril entartet sie zu cäsarischer Abscheulichkeit, in Cordelia indessen nach der entgegengesetzten edleren Richtung. Denn auch in Cordelia ist das hohe Persönlichkeitsgefühl ihres eigenen Werthes nicht „Trotz“ und all das dumme Zeug, das bisher die Ausleger ihr zusprachen; nein, es ist das Learsche Bewußtsein der persönlichen Hoheit, womit Cordelia den Vater nach der Seite des Edelsinns und Pflichtgefühls gerade so übertrumpft und seinen Charakter ergänzt und verbreitert, — eine gewohnte Shakespearesche Feinheit, — wie es nach der Seite der Ruchlosigkeit hin bei ihren Schwestern geschieht, die nichts mehr, weder ihr noch anderer Leben und Gut, noch selbst die eigene persönliche Würde achten. Goneril ist hierin die gewaltigere Natur, denn sie besitzt politischen Blick und den Alles zermalmenden Ehrgeiz, während ihre Schwester Regan neben ihr schwächlich erscheint, von ihr beeinflußt, ein schlechtes Weib, ohne Größe. Eigentlich stehen sich nur Cordelia und Goneril gegenüber; Regan ist, der tiefsten Idee nach, nur zufällige Beigabe, aber zum Drama im Drama, dessen Mittelpunkt der Bastard Edmund ist, nöthig und zur Herausstellung der mehr theatralischen Gerechtigkeit im Schicksal beider Schwestern höchst brauchbar. Das im Guten wie im Schlechten das gerechte Maß überschreitende Gefühl des Werthes der eigenen Persönlichkeit und Hoheit aber ist die letzte Formel, in die wir die Idee dieses Dramas

fassen können, und mithin die Lösung des Lear=Räthsels; damit löst sich auch die Schuldfrage ohne Rest und wird es ohne Zwang begreiflich, daß Cordelia, in diese Schuld von Natur verwickelt, auch der Sühne derselben nicht entrinnen darf. Und das eben auch ist das uns Beschwichtigende angesichts der sonst unerklärlichen, grenzenlosen Undankbarkeit der Töchter, daß sie aus im letzten Grunde gleicher Wesensart „undankbar" sind wie Cordelia „dankbar" und pflichtgetreu und wie Lear freigiebig und in seiner Weise „jeder Zoll ein König", maßlos sich selbst überschätzend selbst in der Forderung kindlicher Liebe.

Doch zu Sonnenthal zurück. Nicht also kündet er den Wahnsinn als solchen gleich im Beginn; aber wir erhalten ein scharf geprägtes Bild des ganzen Charakters, der ganzen Natur Lears, dem eben jener einzige Zug noch fehlt, der nachher im Verlaufe des Stückes alles Andere zurücktreten läßt. Das ist eine große Weisheit im Spiel Sonnenthals; denn deutete er auch schon den Wahnsinn überzeugend an, so würde er sich selbst des einzigen Mittels der Steigerung berauben. Nie läßt Sonnenthal den König im Vater untergehen oder im bloßen, von Allem entblößten irren Menschen; er ist und bleibt der König, auch da, wo er sich demüthigt, und das ist das Richtige. Denn nicht, daß der Vater in ihm, dem bloßen Menschen, sondern daß er zugleich als König aufs tödlichste verwundet ist, bringt ihn zum Wahnsinn. Daß der Undank der Töchter dies Gefühl der Königswürde und Königshoheit mit Füßen tritt, das ist es, was ihn verrückt macht. Denn zu einem bloßen Drama kindlicher Undankbarkeit gegen einen Vater brauchte Shakespeare keinen Lear. Im Lear ist der Vater und der König eine einzige untrennbare Persönlichkeit. Dadurch wirkt das Drama so gewaltig.

So hat Sonnenthal ganz deutlich den Charakter ausgestaltet. Nicht von vornherein, wie Rossi, bietet er das Stärkste, dann immer weiter herabsinkend, sondern er steigert die Wirkung bis zum Kampf mit den Elementen der äußeren Natur oder vielmehr bis zur Anrufung ihrer Bundesgenossenschaft, da ihm, wie er meint, kein anderer Verbündeter geblieben, — und erst von dieser Scene an bricht er nach und nach seelisch und physisch zusammen, bis er der weinende gebrochene Greis des letzten Aktes geworden ist, immer jedoch Spuren seiner Hoheit in unvertilgbarer Würde zeigend. Hiermit ist schon angedeutet, daß Sonnenthal dem anderen Extrem, welchem Booth, durch seine künstlerische Persönlichkeit genöthigt, zuneigt, ebenso abhold ist: er giebt den Lear nämlich nicht von Anfang an als kläglichen Alten, als schlotternden Greis. Auch durch Sonnenthal werden wir die Gebrechlichkeit Lears gewahr: mit

der zitternden Hand erhält er uns das gegenwärtig; darunter leidet dann die Hoheit nicht. Erschütternder fast als die Schlußscene wirkte die vor der Hütte Edgars (3. Akt). Aber ein Mehr oder Minder läßt sich schwer angeben, wo alles so ausgereift ist.

Schauerlich erhaben war auch das Zusammentreffen des geistig Blinden mit dem geblendeten Gloster, wodurch uns der Dichter Lears Schicksal als das doch noch tröstlichere erscheinen läßt: denn wessen geistiges Auge getrübt ist, der erduldet nicht so Furchtbares wie dieser nur der leiblichen Augen Beraubte, dessen Geschick dem des Königs im Übrigen so sehr gleicht. Herr Albert spielte den alten Gloster mit ungekünstelter, sehr wirksamer Einfachheit; besonders gut gerieth ihm der Gang zum Abhang, der Sprung und was diesem folgte. Die vier Phasen der Rolle Edgars, des echten Sohnes Glosters, kennzeichnete Herr Emerich deutlich: den unerfahrenen, vertrauenden Bruder und Jüngling, den im Elend bittere Erfahrung sammelnden, Verrücktheit heuchelnden Verbannten, den zärtlichen, in der Behandlung des blinden Vaters reife Ueberlegung zeigenden Sohn, und endlich den thatkräftigen rächenden Helden. Herr Poór wird den ränkevollen Bastard Edmund schwerlich zu den Partien zählen, in der sein schönes Talent heimisch ist. Was läßt sich, von allem Uebrigen abgesehen, aus dem Monolog im 5. Aufzug machen: „Den beiden Schwestern schwur ich meine Liebe", in dem sich eine Welt von Verworfenheit enthüllt. So fein Poór Hamlets Monologe ausarbeitet, so einförmig ist er hier. Aehnliches gilt von dem Monolog: „Natur, du meine Göttin". Der Charakter des Bastards ist ein Meisterstück fast ohne Gleichen; höchste Kunst der feinsten Verstellung ist zur richtigen Darstellung erforderlich. Ein Schurke, aber ein Mann, dabei höchst liebenswürdig; begreiflich, daß Goneril und Regan ihn lieben und sich an ihm zur Eifersucht entflammen. Ein edles, wenigstens ritterliches Gefühl, eine Inkonsequenz des Charakters stürzt ihn von dem Gipfel des Erfolges ins Verderben, sonst wäre er Sieger geblieben. Daß er seiner natürlichen Art auch nur ein einziges Mal untreu wurde, muß er mit dem Untergang büßen. Die tragische Schuld bei ihm liegt nicht in der Folgerichtigkeit, sondern in der Inkonsequenz des Charakters. Das Böse unterliegt hier nicht um seiner selbst willen, sondern weil es auch einmal eine Anwandlung zum Guten bekam. Diese herbe Lehre Shakespeares können die moralisirenden Philister unter seinen Auslegern ihm nicht verzeihen. — Herr Steinecke ist ein sehr verständiger Künstler, er stattete den Narren mit manchem feinen Zuge aus, aber der Narr war zu jugendlich für die reife Welterfahrung, die so oft aus seinen Scherzen spricht. — Eine bessere Goneril als die der

betreffenden Darstellerin ist schwerlich denkbar; die Rolle war im Shakespeareschen Geist erfaßt und bethätigt, wie ich ihn im Vorstehenden dargelegt habe. — Fräulein Heberlein muß im Anfang die Cordelia mehr in dem Sinne geben, der oben dargelegt ist. Etwas Herbes muß hervorbrechen. Sie ist die Pflichtbewußte, nicht blos die Liebliche. Fräulein Heberlein ist ein Talent, welches unermüdlich an sich feilt und arbeitet und sich nicht an dem Erreichten genügen läßt. Erwähnt sei endlich auch Frau Scholz als Regan, Herr Geisler als Kent, Herr Vollmann als Haushofmeister und Herr Riesenberg als Albanien.

Der Gesammteindruck war musterhaft; selbst im Kleinsten spürte man die fleißige, umsichtige Regie; unsere Hofbühne zeigte auch diesmal wieder, daß sie Anspruch auf wirklich gerechte Beurtheilung hat. — Im ersten Akte sollte nichts gestrichen werden, weil dieser eine ganz unvergleichliche Exposition bildet, einen so breiten Unterbau, daß die übrigen Akte zum Teil nur noch theatralischen Werth besitzen, da die ganze Idee des Stückes im ersten Akt bereits erschöpft ist. — Das Haus war vollkommen ausverkauft und konnte sich nicht genug thun, dem berühmten Gaste Beifall zu spenden und ihn hervorzurufen. Auch ein prachtvoller, kolossaler Lorbeerkranz rauschte von oben aus einer Loge auf die Bühne herab. Die Schauspielmitglieder hatten ihn dem Meister gespendet. Eine herrlich gearbeitete Schleife zierte ihn und trug die Widmung: „Dem großen Meister unserer schönen Kunst, Adolf von Sonnenthal, die ihn hochverehrenden Schauspielmitglieder des Königlichen Theaters zu Hannover, März 1894". Nach ungezählten Hervorrufen am Schlusse sprach Sonnenthal seinen Dank in schlichten Worten aus für die Theilnahme, die er in Hannover gefunden, und gab der Hoffnung auf Wiedersehen Ausdruck.

Shakespeare.

Macbeth.

Aufführung am 24. April 1895 im Königl. Theater zu Hannover.

Macbeth als Sklave des Gewissens. — Die Herrenmoral der Lady Macbeth.

„Macbeth" ist die „Tragödie des Ehrgeizes, des Königsmordes, der Usurpation, des Mordes, des Tyrannen, des Gewissens selber". So sagt Otto Ludwig, der bedeutende Shakespeare-Forscher, über diese Tragödie, und er fährt fort: „Macbeth ist durchaus kein

Individuum — Individuen können kein Schicksal haben, das heißt kein tragisches; denn dies soll das Allgemeine des menschlichen Loses ausdrücken, die normale Gestalt desselben, nicht eine ausnahmsweise, eines einzelnen Falles menschlicher Artung. Macbeth ist der Ehrgeizige selbst, an dem mit Hülfe des Agens der Gelegenheit das Experiment vorgenommen wird, das im Wesentlichen an jedem Ehrgeizigen so auslaufen muß wie an diesem. Er ist der Mörder aus Ehrgeiz überhaupt. An ihm können wir das Schicksal des Mordes, das heißt seine nothwendigen Folgen für den Thäter, vollständig studiren." Ich kann mich mit dieser Auffassung Ludwigs, die ja selbst eine typische ist, nicht befreunden. Macbeth ist durchaus nicht der Ehrgeizige schlechthin oder „überhaupt", sondern er ist eben Macbeth, das heißt dieser bestimmte Ehrgeizige, der das Ziel und den Zweck wünscht, aber die Mittel dazu, in richtiger Erkenntniß der Schwächen seiner eigenen Natur, verabscheut, bis ihn die Gelegenheit, infolge jener Zwiespältigkeit seiner Natur, unter dem Einflusse auch des Ehrgeizes seiner Frau, zum Mörder macht. Er, der Sklav des Gewissens, unterliegt dem Gewissen. Es giebt aber Ehrgeizige, die nicht Sklaven des Gewissens sind und die nicht bereuen. Das sind die, welche neues Recht und neue Gewalten schaffen, die Heldennaturen aus einem Gusse, deren Ehrgeiz keinem der Bedenken erliegt und sich unterwirft, von denen Macbeth, der ehrgeizige Verbrecher mit dem Gewissen, geplagt wird. Dazu kommt noch die besondere pathologische Artung der Natur Macbeths. Nur in gewissem umschränkten Sinn ist also eine Gestalt wie Macbeth typisch. Es wird viel zu viel in Shakespeare hineingeheimnißt, man scheint ganz darüber zu vergessen, daß er einer der realistischsten Dramatiker ist und daher nicht Typen schlechthin, „Menschen überhaupt", sondern ganz bestimmte Individualitäten schafft, aus deren Sein und Handeln sich ja freilich auch ein abstraktes Schema konstruiren läßt — nämlich mit beliebig viel Ausmerzung von rein Persönlichem.

Herr Holthaus stellte den Macbeth in der angedeuteten Zwiespältigkeit klar und überzeugend dar und wußte auch das Pathologische, Halluzinatorische in dem Wesen des Helden sehr geschickt zur Geltung zu bringen. Der Mann des Gewissens, der unfruchtbaren Reue aber trat überwiegend und den Grundton angebend in die Erscheinung. So ist der Macbeth des Herrn Holthaus eine sinnvolle Schöpfung, die das Interesse an dem Drama trotz seiner abschreckenden schauervollen Zuthaten bis ans Ende wach erhält.

Die Lady Macbeth ist ohne Zweifel ein großartiges Weib, ebenfalls eine ehrgeizige Natur, aber ganz anderer Art als ihr

Mann. Zur weltgeschichtlichen Heldengröße, wie wir sie mit herkömmlichem Maße zu schätzen gewohnt sind, hat sie das rechte Zeug; ihr sind alle Mittel recht, zum Ziele zu gelangen: selbst die Gewissensruhe ihres Mannes ist ihr gleichgültig; sie hat eigene Moral, die Helden- und Herrenmoral ohne Reue, die, wenn Macbeth sie besäße, diesen zum großen König von echt „weltgeschichtlichem" Gepräge machen könnte: „geschehene Dinge sind nicht zu ändern", und ein Thor, wer anders an sie denkt, als um über sie hinwegzudenken. Sie verrechnet sich nur in der Natur ihres Mannes, dem sie vergeblich ihre Größe einzuhauchen strebt, und als er endlich gewissenlos wird, geberdet er sich rasend, brutal ohne Größe, ohne Klugheit, ohne Zweck. Ihr Irrthum ist übrigens nicht nothwendig eine Folge der mangelhaften Logik des Weibes, wie Bulthaupt meint; in dem Charakter eines Macbeth konnten sich auch Männer täuschen, wie es z. B. Banquo gethan hat. Der Rückschlag ist aber wundervoll, gleichsam symmetrisch gedacht: zuerst unterliegt Macbeth dem Einfluß der großartigen, gewissenlosen Natur seines Weibes, die seiner visionären Anfälle spottet, dann überträgt sich seine Gewissensqual allmählich auf sie und macht selbst ihre gesunde Natur krank, so daß sie zur Mondwandlerin wird und in Reue und Furcht erstirbt. Sie trachtet, im Gegensatz zu ihrem Gemahl, alle Schrecknisse der Seele in sich zu verschließen, sie mit übermenschlicher Anstrengung vor der Welt zu verbergen; das trägt zur Umnachtung ihres Geistes bei und zugleich auch thut dies die Wahrnehmung, wie Macbeth in seinen Unthaten Schritt für Schritt erstarkt und sich ganz auf sich selber stellt, so daß sie mit ihrem Rathe nicht nur überflüssig wird, sondern selbst anfangen muß, vor ihm zu zittern. Soweit ich die Macbeth-Litteratur kenne, scheint dies noch nicht bemerkt worden zu sein. Hat Macbeth doch der Frau des Macduff nicht geschont! „Der Than von Fife hatt' ein Weib, wo ist sie nun?" sagt die Lady nachtwandelnd voller Grausen. Er wird auch die Mitwissende beseitigen, auch an sie könnte die Reihe kommen! So ist die Zerrüttung ihres Geistes psychologisch ohne Rest erklärt.

Frau Mondthal, welche als Gast die Lady gab, ließ es öfter noch an tragischer Größe und Leidenschaft fehlen. In der Mordscene vermißte ich die tragische Grazie. Allerdings kennen unsere „Naturalisten" solch ein Ding nicht mehr. Eine meines Erachtens sehr richtige Auffassung des Charakters der Lady bekundet Frau Mondthal in dem Augenblick ihrer Ohnmacht nach der Verkündigung des geschehenen Mordes: als Macbeth sie mit seinen Armen umfängt, läßt sie deutlich erkennen, daß die Ohnmacht nur erheuchelt ist. Ob die Ohnmacht natürlich oder fingirt sein soll, darüber

streiten sich die Gelehrten sehr müßiger Weise; noch ist ja die Natur der Lady nicht angekränkelt, die Heuchelei dagegen haben sich beide Gatten eben erst zur Richtschnur ihres künftigen Betragens vorgenommen. Besser als in der Mordscene glückte es dem Gaste beim Gastmahl, wo Banquos Geist erscheint: für das Kältere, Kluge, Heuchlerische hat Frau Mondthal die entschiedene Begabung. Auch als Nachtwandlerin genügte sie. In dieser Scene sollten wohl der Arzt und die Dienerinnen sich nicht so weit ins Zimmer wagen, sondern mehr versteckt halten; jenes stört den Eindruck des Grausigen.

Herr Albert dürfte beim Banquo den Hofmann mehr hervortreten lassen. Frau Scholz war eine gute Hekate. Warum aber diese Hexenscene über den ganzen vierten Akt ausdehnen? Es wäre besser gewesen, man hätte sie gekürzt und dafür die Mordscene desselben Aktes (Lady Macduff und ihr Sohn) nicht gestrichen, die ebenso grausig wie lieblich und für das unsinnige Thun Macbeths bezeichnend ist. Herr Behrend gestaltete die Pförtnerscene im ersten Aufzug zu einem ergötzlichen tragikomischen Intermezzo. Was Bulthaupt über diese Scene sagt, ist zum Theil wohl nicht richtig. Die witzige Silbenstecherei war höfischer Zeitgeschmack; die Höflinge witzelten so untereinander; der Pförtner thut es ihnen nach, um ihnen zu gefallen.

Die Hexenscenen im Macbeth übrigens symbolisch fassen zu wollen und die Hexen mehr oder weniger als personificirte Seelenzustände Macbeths zu nehmen, ist, vom realistisch-dramatischen Standpunkt aus, grundfalsch. Es sind vollkommen reale Mächte, damaligem Volksglauben gemäß, dessen Vortheile sich ein großer Dramatiker nicht entgehen lassen kann.

Shakespeare.

Othello.

Aufführung am 22. September 1898 im Königl. Theater zu Hannover.

Das Alltäglich-Wirkliche und das Ewig-Wirkliche. — Das Credo der Leidenschaften.

Mit einem brennenden Scheit im Gegensatz zu einem ganzen lodernden Scheiterhaufen verglich Lessing die Kunst Voltaires, die Liebe darzustellen, im Unterschied von der Shakespeares. Sieht man aber eins der gewaltigen Dramen des großen Briten wieder, die jedes eine Welt von Leidenschaft und Weisheit umspannen, so scheint jener Vergleich noch viel zu kleinlich. Wie ein elementares

Naturereigniß, wie ein doppeltes Gewitter in der Natur verglichen mit einer Nachahmung auf der Bühne, so verhält sich Shakespeare als Tragiker zu den anderen Tragöden fast ohne Ausnahme bis auf den heutigen Tag. Was sind doch gar die tragischen Erzeugnisse unserer gefeiertsten modernen und modernsten Dramatiker für schwächliche Gewächse neben einem Lear, Macbeth, Richard, Hamlet, Othello? Wie lächerlich unbedeutend sind die Mätzchen, in denen die sogenannte Entwickelung des Tragischen sich bei Ibsen und seinen Genossen zeigen soll! Wenn man wieder eine einzige gute Aufführung eines Shakespeareschen Dramas sieht, wie verschwindet momentan die ganze moderne Herrlichkeit mit all den vielgepriesenen Fortschritten, dem Fortfall der Monologe, der Vertiftelung des Stils und der Motive, der treuen Wiedergabe einer angeblichen Natur und all den vermeintlichen neuen seelischen Entdeckungen und Offenbarungen. Man wird an die platonische Höhle mit den Schattenbildern der ewigen Ideen erinnert, wenn man die Kunst der Modernen, die, für sich betrachtet, ja respektabel sein mag, an der Shakespeares mißt. Bei ihm sind die ewigen Ideen der dramatischen Welt selber zu erschauen, nicht bloß ihre Schatten oder die Schatten ihrer Schatten. Zu ihm wird man immer zurückkehren oder vielmehr immer fortschreiten müssen; und am Eingang einer wirklich neuen Epoche der Kunst wird der Kennruf von Neuem lauten: Shakespeare! Denn Shakespeare ist die Natur, sofern sie dramatisirbar ist; die Natur kann nie gegen ihn ausgespielt werden, und ihn vernachlässigen heißt die Natur in ihrem dramatischen Nerv vernachlässigen und verkennen. Der Naturalismus der Modernen will uns die Wirklichkeit des Tages, die vergängliche, vortäuschen, Shakespeares höherer Naturalismus giebt uns das Ewig-Wirkliche. Er ist der weltüberschauende Adler, jene sind die am Boden schlüpfenden Schildkröten.

Welch ein gigantisches Werk ist der „Othello". Die feurigste, vulkanische Leidenschaft und die eisigste Bosheit; das glühendste Herz und der kälteste Verstand beim Kampfe zweier Menschen miteinander im elementaren Ringen und Anprall. Wie das sagenhafte afrikanische Mondgebirge, den Fuß in der Gluth der Sonne, das Haupt mit Eis bekrönt, so steht dies Drama da; der Aufruhr der menschlichen Seele durchtobt es —

> Doppelte Blitze durchzucken den Himmel, es lodert das Feuer
> Vom Zenithe bis tief unter den sichtbaren Kreis,
> Und das Geheimste wird kund . . .

Aber diese geheimsten Triebfedern der Seele in ihren Leidenschaften kritisch darzulegen, ist nicht nur schwer, es ist zum Theil

unmöglich. Denn nicht überall tritt es wie hier bei Shakespeare so deutlich hervor, daß in seinen Menschen ein unerforschlicher Rest bleibt, d. h. daß die verstandesmäßig erfaßbaren Motive unserer Handlungen unser verborgenstes Wesen nicht erhellen, daß unser Intellekt auch hier wie überall nur an der Oberfläche seinen Spielraum hat, in die Tiefe des Wesens der Welt, auch der Menschennatur, nicht zu bringen vermag. Und andererseits erkennen wir, daß Liebe und Haß dasselbe Bekenntniß haben, das der Glaubenseifer für sich geltend macht: Credo quia absurdum — Ich glaube es gerade deshalb, weil es wider die Vernunft ist. Jago in seiner satanischen fast zwecklosen Bosheit sowohl wie Othello in seiner Liebesraserei, die ja nicht eigentlich Eifersucht ist, sondern das geheimste Prinzip der mehr als sinnlichen Liebe, eine Art ekstatischer Selbstschätzung in der Vergötterung des geliebten Wesens, uns enthüllt — bei beiden Gegensätzen und Polen des Dramas, Haß und Liebe elementar versinnbildend, gewahren wir den Glauben an das Absurde; zur furchtbaren Entladung und Offenbarung ihrer Natur genügen die albernsten Motive, die, hätte die Vernunft über diese Leidenschaften Macht, vor der einfachsten nüchternen Erwägung ins Lächerliche, in Nichts zerfielen. Othello glaubt an Desdemonas Schuld, weil und trotzdem er nicht daran glauben kann; weil er sie so sehr und unbewußt sein bestes Theil in ihr liebt, bethätigt sich bei der nichtigsten Veranlassung seine übermäßige Liebe als ungeheurer Liebeshaß, so wie ein kleinster, unscheinbarster mechanischer oder chemischer Reiz unermeßliche latente Kräfte plötzlich in Thätigkeit versetzen und auszulösen vermag. Und auch Jago glaubt an die Nichtswürdigkeiten, die er sich einbildet, nur, weil er daran glauben will; seine Natur reagirt hauptsächlich auf eingebildete Motive, aber eben darum um so grauenhafter. Es ist der Fanatismus beider Naturen im Guten und im Bösen, der sie bestimmt. Credunt quia absurdum.

Solche Menschen darzustellen erfordert alle Kraft und Geschicklichkeit, eine dem Dichter fast kongeniale Imagination beim Schauspieler. Geräth es einigermaßen, so darf man schon sagen: es ist gelungen. Peppler, dem kein Rollenfach unzugänglich zu sein scheint, erschien nun auch als Othello. Er hat den Charakter des Mohren ganz richtig aufgefaßt und die Gestaltung entsprach zum überwiegenden Theil dieser richtigen Auffassung. Er legte zunächst den Schwerpunkt auf die Selbstschilderung Othellos: „Ich rühme mich natürlicher und rascher Munterkeit", — wobei der Künstler übersehen zu haben schien, daß Othello hinzufügt „im schwersten Ungemach". Er trat daher vor dem Herzog und den Senatoren zu lebemännisch auf, nahm die Entführungs- und

Heirathsaffaire zu leicht, zu lächelnd auf, — ein Vorwurf, der auch der Desdemona des Fräulein Hildburg gleich im Voraus nicht erspart werden kann. Wir vermißten also hier, so trefflich, wenn auch etwas deklamatorisch, die Rede gehalten war, eine gewisse Hoheit und Würde; sie trat erst spät hervor, ja in ganzem Umfang erst vor dem Selbstmorde bei der stolzen Selbstanklage Othellos. In der richtigen Mischung der Würde und edlen Offenheit mit sinnlich-zärtlicher Liebe und eifersüchtiger Wuth besteht das Geheimniß der zutreffenden Gestaltung des Helden. Sehr schön glückte Peppler die Begrüßung der Gattin auf Cypern, die helle Freude des liebenden Kriegers, den die Schönheit Desdemonas auch in sinnliches Entzücken versetzt; sehr zu loben war an sich die Scene zwischen ihm und Desdemona, wo diese um Cassios Wiederannahme bittet. Freilich scheint mir die Auffassung dieser Scene nicht richtig, da der Argwohn schon in Othello lebendig ist und er sich so harmlos zärtlich und tändelnd unmöglich mehr geben kann. Erschütternd wirkte die große Scene mit Jago, der Moment, da der Verdacht in Othello wach wird, Jago könne ihn täuschen; nur dauerte das Ringen mit Jago zu lange und der Künstler strengte seine Stimme bereits so sehr an, daß in den folgenden Akten kaum noch eine Steigerung möglich war. Man muß auch im löblichen Ueberschwang Maß zu halten verstehen. Zu elementarer Größe wuchs die Darstellung naturgemäß im letzten Akte heran; bedeutend war der Moment unmittelbar nach der vollbrachten That, wo die Emilia Einlaß begehrt und das Gewissen sich im Mörder regt; das Katzenartige der Rasse trat hier einmal allein zu Tage, und das genügt auch völlig; denn es ist thöricht, in diesem Drama einen „Rassenkampf" annehmen zu wollen. Bisweilen that der Künstler zu viel, wenn es auch sehr schwer ist, hier Vorschriften machen zu wollen; es hängt bei den natürlichen Ausbrüchen der Leidenschaft alles vom Naturell ab. Der Ausbruch des Schmerzes nach dem Morde kann jedenfalls nicht zu urwüchsig sein, und hier thut Peppler nicht zu viel. Mit unartikulirten Lauten und Schmerzensausbrüchen muß man aber recht vorsichtig sein, um nicht unbeabsichtigte Wirkungen zu erzielen. Hier muß der Künstler sich genau kontroliren. Im Ganzen war dieser Othello eine ebenso interessante wie ergreifende Leistung. — Stiehl nahm den Jago von der richtigen Seite; besonders zu loben ist, daß man ihm den Bösewicht selten anmerkte und er überall das Vertrauenerweckende, Biedermännische, ja Lustige hervorkehrte; dies allein macht ja den Erfolg Jagos möglich. Mitunter, im Anfange, wirkte dieser Bösewicht etwas opernhaft; allmählich aber bekam man Achtung vor der Darstellung, und den richtigen Eindruck er-

zielte Stiehl in den letzten Akten, ja vortrefflich war die Scene zwischen Desdemona, Emilia und ihm, nachdem erstere ihn hatte rufen lassen. Die Frechheit des Wortes: „Einen solchen Menschen giebts nicht", zündete, wie üblich, bei den Zuschauern. Stiehl muß nur allzulange Vordersätze nicht in einem Athem sprechen, so daß dann ein Keuchen hörbar wird, um Luft für das Ende zu gewinnen; ein besseres Abtheilen würde dem abhelfen. Was Peppler oft in dieser Hinsicht zu viel thut, thut Stiehl zu wenig. — Fräulein Hildburg war eine sehr anmuthige Desdemona; den vollen Zauber der Rolle erschöpfte sie, nachdem ihr der Ernst der Lage aufgegangen; auch die harmlose Verblendung dem Mohren gegenüber gelang ihr ausgezeichnet, nicht minder die Sterbescene. Den Gegensatz zur Emilia verkörperte sie höchst glücklich. Es lebt etwas von der Cordelia und der Ophelia in dieser Mädchenschöpfung des Dichters, und so erinnerte Fräulein Hildburg bisweilen an beide. Vor dem Fehler des Lispelns hat die Künstlerin sich zu hüten. — Von den übrigen Mitspielenden vermerken wir diesmal nur den prächtigen Cassio Poórs und den „Narren" Jagos, im gewissen Sinne auch des Dramas, da er als lustige Person wirkt, Herrn Steineckes ganz trefflichen Rodrigo. Das leichte, verfängliche und doch muthige Wesen der Emilia wiederzugeben, glückte Frau Mondthal. — So schön die Dekoration des letzten Aktes war, so sehr bedarf die Halle im ersten Akte der Erneuerung. — Uebrigens ist die vielumstrittene Frage, ob Othello als Mohr oder als Maure, als brauner „Araber" gegeben werden sollte, nach den Auseinandersetzungen von Georg Brandes in seiner Shakespeare-Biographie wohl entschieden. Ihn als pechschwarzen Mohren darzustellen, ist, wenn auch volksthümlich, doch nicht richtig, und auch Peppler sollte ihn einmal bei der Wiederholung als Mauritanier darstellen. Für Charakteristik und Minenspiel würde dadurch Wesentliches gewonnen sein.

Shakespeare.

Timon von Athen.

Drama nach Shakespeare von Heinrich Bulthaupt.

Aufführung 4. April 1893 im Königl. Theater zu Hannover.

Läßt sich der antike Charakter Timons modernisiren, etwa wie der der Iphigenie?

Schiller fällt ein enthusiastisches Urtheil über den Timon. Er sagt: „Unsere Schaubühne hat noch eine große Eroberung

ausstehen, von deren Wichtigkeit erst der Erfolg sprechen wird. Shakespeares „Timon von Athen“ ist, so weit ich mich besinnen kann, noch auf keiner deutschen Bühne erschienen, und so gewiß ich den Menschen zuerst in Shakespeare aufsuche, so gewiß weiß ich im ganzen Shakespeare kein Stück, wo er wahrhafter vor mir stände, wo er beredter und lauter zu meinem Herzen spräche, wo ich mehr Lebenswahrheit lernte, als im Timon von Athen. Es war ein wahres Verdienst um die Kunst, dieser Goldader nachzugraben.“ Daß ein solches Urtheil nicht unbeachtet bleiben konnte, liegt auf der Hand. Man hat denn auch von Zeit zu Zeit den Versuch gemacht, das Shakespearesche Drama für die deutsche Bühne zu gewinnen. H. Fresenius hat in einem lehrreichen Aufsatz über diese Versuche unlängst berichtet. Wir entnehmen dieser Abhandlung auch den Hinweis, daß schon 1789 in Mannheim eine Bearbeitung des Timon aufgeführt wurde, die vermuthlich sogar durch Schillers Urtheil veranlaßt wurde, wenigstens um dieses Urtheils willen das Lampenlicht erblickte. Max Martersteig erwähnt diese Aufführung in seinen Protokollen des Mannheimer Nationaltheaters unter Dalberg und sagt, Timon habe einen Mißerfolg davongetragen. Daran scheint auch die damalige schlechte Aufführung Schuld gewesen zu sein. Das Trauerspiel hat aber weder in Dalbergs noch in einer späteren Bearbeitung auf der deutschen Bühne Fuß fassen wollen. Dalbergs Bearbeitung ist nicht gedruckt worden. Daran ist nun kein Zweifel: wie überhaupt Shakespeare nicht selten dem modernen Geschmack und den Einrichtungen unserer Bühne näher gebracht werden muß, so ganz besonders im Timon. So wie das Drama vorliegt, ist es zweifelsohne nur zum kleineren Theile von Shakespeare; neben den erhabensten Partien finden sich die trivialsten; der Aufbau ist mißlungen, das Auftreten des Alcibiades unmotivirt, einige Scenen abgeschmackt und verworren, der Schluß ganz unbefriedigend und platt. Am meisten hat den Kritikern die fünfte Scene des dritten Aktes zu schaffen gemacht, wo Alcibiades irgend Jemand vor den Senatoren wegen eines Todtschlages vertheidigt und sich mit Athen deswegen überwirft. Kein Mensch weiß, wer dieser Jemand sein soll, denn im Vorhergehenden ist nichts darüber angedeutet. Hier hat nun stets die überlegende Bearbeitung hauptsächlich eingesetzt. Von allen vorhandenen Bearbeitungen ist, nach Fresenius' Skizze zu urtheilen, die neueste des rühmlich bekannten Dramaturgen und Dichters Heinrich Bulthaupt die geschickteste. Bulthaupt hat auch dort eingesetzt, wo der größte Mangel, die schwächste Stelle in Shakespeares Drama und zugleich sein springender Punkt sich befindet. Bulthaupt nimmt an, daß der Senat in jener Scene

mit Alcibiades über Timon selbst urtheile: Timon habe den Unbekannten im Zorne erschlagen. Wer war dieser? Bulthaupt läßt nun hier den Glaukon eingreifen, und dem Glaukon giebt er die gleichfalls dem Original fremde Tochter Timons, Klytia, zur Geliebten und Braut. Glaukon liebt aber mehr Timons Reichthum als das Mädchen; nachdem Timon verarmt ist, wendet sich der habsüchtige Glaukon von der Braut ab. Darüber empört, erschlägt ihn Timon und flüchtet als Menschenhasser in die Wildniß. Die Senatoren Athens indessen wollen nun die Tochter des Geflohenen als Geißel behalten, damit Timon, der Feldherr, nichts gegen Athen unternähme. Klytia flüchtet sich in des Alcibiades Haus; Alcibiades hat sie geliebt, liebt sie noch, sie aber hat den Glaukon bevorzugt. Durch ihr Vertrauen geehrt, erwacht Alcibiades aus dem Sinnentaumel, dem er sich bisher hingegeben, er sucht das Mädchen vor dem Senat, obgleich vergeblich, zu schützen; er beleidigt den Senat, wird verbannt und schwört nun Athen Rache für Timon, für sich und zur Befreiung Klytias. Klytia aber bleibt ihrer Liebe zum erschlagenen Glaukon treu, und als Alcibiades und Timon mit einem Heere vor Athen anrücken, da weiß sie durch ihre Treue und Liebe zu dem Todten, obwohl er sie doch verrathen, den auf seine Vaterstadt ergrimmten Timon zu bewegen, von seiner Züchtigung der Vaterstadt abzustehen, deren Bürger ihn so schnöde und undankbar in seiner Armuth verlassen und seine Menschenliebe, sein Vertrauen auf Freundschaft und Edelsinn in bittersten Haß verwandelt haben. Diese Sinneswandlung aber bricht dem durch die ungewohnten Entbehrungen in der Wildniß Entkräfteten und schnell Gealterten das Herz: er stirbt. Nun läßt auch Alcibiades von seinem Racheplan ab. In diesen wenigen Zeilen ist so ziemlich die ganze Umgestaltung des Shakespeareschen Stückes skizzirt. — Die Figur Glaukons ist keine ganz neue Erfindung Bulthaupts; auch die Tochter findet man schon in einer Umdichtung des Timon von einem Engländer Cumberland. Der Hauptzusatz, den Cumberland gemacht hat, ist die Rolle der „Evanthe", einer Tochter Timons, die von Alcibiades geliebt wird und um welche sich auch Lucius bewirbt, der aber nach Timons unglücklicher Katastrophe, gleich dessen übrigen falschen Freunden, ihn schnöde verläßt. Es ist mithin unleugbar, daß Bulthaupt der Cumberlandschen Umdichtung die neuen Figuren seiner Bearbeitung verdankt. Auch im Uebrigen scheint er sich die Arbeit Cumberlands zu Nutze gemacht zu haben. Daß ihm dies nicht zum Vorwurf gereicht, ist selbstverständlich. Auch hat er den Charakter des Timon vor einigen Mängeln, die bei der Cumberlandschen Umdichtung mit unterliefen, aus Eigenem bewahrt. Gervinus schon

tadelte, daß durch die Schaffung der Tochter im Charakter Timons der Zug des Edlen verwischt werde, da er ja durch seine leichtsinnige Freigiebigkeit seine Tochter um Vermögen und Subsistenz bringe. Diesem Uebelstande ist Bulthaupt geschickt dadurch einigermaßen entgangen, daß er den Timon nicht so ganz durch seine Verschwendungssucht, als vielmehr auch durch die Tücke des Schicksals mit einem Schlage zum armen Manne macht; das Schiff nämlich, daß dem Timon den Kaufpreis für seine verkauften Besitzungen zuführen soll, scheitert. Die Umwandlung in der Gesinnung des Timon gegen seine Vaterstadt aber infolge der Treue seiner Tochter gegen Glaukon scheint ganz Bulthaupts Eigenthum. Bedenkt man, daß diese Treue und Liebe einem verrätherischen, oberflächlichen Burschen, wenn er auch noch so „schön" war, gilt, so wird der Werth dieses Einfalls doch herabgemindert. Ueberhaupt muthet diese Begründung der sich vollziehenden Sinneswandlung des Timon nichts weniger als antik an. Das ist christlich-romantisches Fühlen; im antiken Gewande nimmt es sich unwahr und — was noch schlimmer ist — unwahrscheinlich aus. Bulthaupt sucht die Sinneswandlung Timons gegen seine Vaterstadt freilich auch durch seine Vaterlandsliebe zu begründen, die, nie verloren, nur unter dem Gefühl der Rache und Verachtung verborgen, durch die sänftigende Rede der Tochter im fünften Akt wieder ganz geweckt wird. Das hätte aber noch in anderer, in dramatisch wirksamerer Weise geschehen müssen, vielleicht durch eine Scene zwischen Timon und Alcibiades selbst, die etwa der Erzieher des Letzteren, als Vertreter und Feirer der Ideale und der Bedeutung Athens, herbeiführt, oder in einer leidenschaftlichen Scene zwischen Alcibiades, Klytia und Timon — kurz, anders jedenfalls, als durch die kalt lassende Eingangsscene des fünften Aktes, wo der alte Verwalter blos auf den Kampf im Herzen Timons dem Alcibiades gegenüber hinweist, der sich mit Posaschen Menschheitsideen über die Vaterlandsliebe fortzutäuschen sucht. Wie ganz anders, in antik männlich großartiger Weise hätte die Flamme der Vaterlandsliebe in Timon wieder auflodern müssen; dann könnte man auch in der Bulthauptschen Bearbeitung mit seinem Charakter versöhnt werden. Jetzt aber bleibt der Eindruck eines schwankenden, schwächlichen Greises bei den Zuschauern haften. Durch die Cumberlandsche sowohl wie die Bulthauptsche Umdichtung wird also der antike Charakter Timons, wie er, ein erhabener Torso, im Shakespeareschen Stück vor uns daliegt, modernisirt und damit wesentlich geschwächt und zerstört. Am meisten hat Shakespeares Absicht Otto Ludwig gewürdigt. Er sagt: „Im Timon ist die Betrachtung die Hauptsache. Die Fabel

ist ungemein einfach und giebt nur die Gelegenheit, Betrachtung über den Undank und seine Gewöhnlichkeit daran anzuknüpfen. Das Ganze ist typisch. Ein „so geht es, wenn einer so ist". So schmeichelt alle Welt dem gutmüthigen Verschwender; so lassen ihn dann die Schmeichler, wenn er nichts mehr zu geben hat; so kommen sie wieder, wenn er von Neuem seine Wirthschaft anfängt. So glaubt der Thor an die Wahrheit ihrer Versicherungen. Mit solcher Zuversicht geht er sie an, seine Gutmüthigkeit wett zu machen. Mit solchen und solchen Ausflüchten versagen sie's ihm dann. So schlägt dann sein Uebervertrauen, seine thörichte Liebe in Menschenhaß um. So denkt er, wenn er vom Hause und Hofe ins Elend geht. Mit dem Anfang des vierten Aktes, wo Timon das thut, nimmt das Typische im engeren Sinne sein Ende. Daß Timon Gold findet, bringt ein neues Motiv hinein. Bis dahin war es treue Schilderung des allgemeinen Weltlaufs; nun wird das Stück individueller. Bis hierher heißt es: Das ist die Geschichte aller gutmüthigen Verschwender, nun kommt die Fortsetzung eines dieser Verschwender, der, bis zum Menschenhaß gediehen, plötzlich wieder reich wurde ... Shakespeares Poesie ist die des Weltlaufes. Sein Drama hat in dieser Hinsicht viel Aehnlichkeit mit der äsopischen Fabel. Sein Zweck scheint wenigstens derselbe zu sein, die Tendenz, Lebensweisheit zu lehren." An diesen Worten kann man Bulthaupts Umdichtung auf ihren Shakespeare-Werth prüfen. Im dritten Akt greift das Interesse an Alcibiades fast ablenkend von der Hauptperson bei ihm ein. Es ist also eine Modernisirung des Stoffs mit Anlehnung an Shakespeare. Sehr geschickt sind die Schönheiten des Shakespeareschen Dramas hineinverwoben, auch Bulthaupts Sprache ist edel und erinnert nicht selten an des großen Briten Diktion. Im Ganzen kann man mit Bulthaupts Arbeit unter den gegebenen modernen Voraussetzungen zufrieden sein. Hier so gewollt haben, ist schon viel. Freilich bleibt und ist Shakespeare Shakespeare, oder er ist nicht.

Die Darstellung war eine recht gute. Holthaus bot als Timon eine vorzügliche Leistung. Er wußte die Wandlungen in der Seele Timons maßvoll und doch packend zu markiren; im vierten Akt, in der Scene vor der Höhle, befand er sich auf der Höhe seiner schwierigen Aufgabe. Besonders gut gelang es ihm, den Kampf der Rachlust bei der Aufforderung des Alcibiades, Athen zerstören zu helfen, mit dem Gedanken, daß es ja die Vaterstadt ist, die vernichtet werden soll, zu versinnlichen. Wie eine Vision schreckt ihn dieser Gedanke, und in Ohnmacht sinkt er zu Boden. Im Gespräch mit dem Cyniker Apemantus, dem Gegenbild Timons, hätte noch mehr Sarkasmus walten können.

Ich habe Bulthaupts Dichtung nun genießend und lernend das zweite Mal gesehen, kann mein nach der ersten Aufführung gefälltes Urtheil aber nicht ändern. Es wäre besser, man gestaltete nach Otto Ludwigs Ansicht den Stoff so einfach wie möglich, in wirklich antiker Auffassung, und konzentrirte das Interesse auf Timons Charakter allein. Das wäre dann etwas freilich nur für Kenner; jetzt scheint das Drama trotz aller Verdienste nichts recht Erquickendes für den Freund Shakespeares und der Alten zu sein und nichts Herzhaftes für den weiteren Kreis der modernem Geschmacke zugethanen Theaterliebhaber. Der antike Charakter Timons läßt sich nicht in ähnlicher Weise modernisiren wie etwa der der Iphigenie.

Shakespeare.

Ein Wintermärchen.

Das Hermione-Motiv.

Das Wintermärchen Shakespeares gehört zu den Stücken des großen Briten, die, wollte man sie getreu nach dem Originale vorführen, unserm Publikum einen sehr unzulänglichen Begriff von der dramatischen Befähigung des Dichters geben würden. Es ist eine sehr flüchtig und mangelhaft dramatisirte Erzählung, und zwar einer Novelle, die ihrerseits auch nicht zu den glänzenden Erzeugnissen der erzählenden Kunst gehört, weder in Erfindung noch Durchführung. Im Originale Shakespeares verschwindet auch selbst der Märchencharakter, den er im Sommernachtstraum so genialisch zu schaffen und zu behandeln weiß; die Schwungkraft der Phantasie ist dem alternden Dichter erlahmt; klügelnde Verstandesarbeit bricht überall durch und vermag doch nicht einmal ein einigermaßen einheitliches Gefüge herzustellen. Die bezaubernden Tänze der Phantasie weichen wilden Luftsprüngen des die Einbildungskraft schwerfällig nachahmenden Verstandes. In der Dingelstedtschen Bearbeitung indessen tritt das weniger hervor; das Wintermärchen gehört überhaupt zu den geschicktesten Bearbeitungen Dingelstedts; aber auch in dieser Form ist, soll das Stück nicht langweilen und abstoßen, eine treffliche Inscenirung und vorzügliche Aufführung Hauptbedingung. Dingelstedt hat es besonders verstanden, den eigentlichen Märchencharakter stärker hervortreten zu lassen; während man bei der Lektüre des Originals beständig durch den Dichter verleitet wird, nach tieferen psychologischen Motiven zu forschen, erfreut und beruhigt man sich in der Bearbeitung Dingelstedts an dem bunten Spiele einer Reihe

von scenischen Bildern, besonders im zweiten, dramatisch schwächsten Theile des Stückes. Ist der Charakter des Leontes auch vollständig verunglückt, seine verhängnißvolle Eifersucht so oberflächlich wie möglich begründet, so waltet in den ersten drei Akten äußerlich doch ein rascher tragischer Schritt; sie bilden ein Stück für sich, eine immerhin ergreifende Tragödie hohen Stils. Man könnte fast meinen, Shakespeare habe nach Art der altklassischen Bühne auf diese Tragödie ein Satyrspiel folgen lassen; seine eigene Technik habe ihn dann verführt, noch zu guterletzt eine Parallele zu der Handlung der drei ersten Akte herauszubringen; wie Leontes sein Familienglück verscherzt hat, so solle es nun auch sein Freund Polyxenes, und erst im Spiegel des Schicksals des Leontes solle dieser sein unvernünftiges Beginnen erkennen. Während aber sonst bei Shakespeare zwei Handlungen sich ergänzend und erläuternd neben einander herschreiten, fallen sie hier in die zwei Hälften des Stückes fast auseinander. Auch könnte man sagen, daß der Dichter zuerst dem dramatischen Nerv seines Stoffes nachgegeben habe und dann plötzlich auf den Einfall gekommen sei, die Fabel ins Reich des Phantastischen zu wenden. Dadurch aber hat er dann dem Ganzen das Gepräge des Unwahrscheinlichen gegeben, während im Sommernachtstraum, wie im echten Märchen, das Nichtwirkliche doch durchaus wahrscheinlich wird. Im Schäferspiel giebt der Dichter seine eigene Kritik des ganzen Stoffes: über ein plumpes Schicksal und die verrückte Selbstquälerei der Menschen siegt die reine Liebe der unverdorbenen Natur in den Gestalten der Perdita und des Florizel, und mit derbem Sarkasmus wird in den vollkommen realistischen Figuren des Autolycus und der beschränkten Schäfertölpel die ganze künstliche Welt des höfischen und edelmännischen Treibens, welches ja der Hauptgrund des tragischen Mißgeschicks der Königsfamilie ist, aufs Rücksichtsloseste gegeißelt. Die Macht reiner und echter Liebe indessen triumphirt über Götter und Menschen — selbst dem Schicksal zwingt sie seine eiserne Keule aus der Hand, nur die Todten (Mamilius und Antigonus) vermag auch sie nicht wieder zum Leben zu erwecken; aber bis an die Grenzen des Reiches der Schatten reicht ihre Gewalt: Hermione, die todt Geglaubte, tritt, wie von den Göttern selber gesandt, eine Verklärung der Gattenliebe, und wie aus den heiteren Höhen, auf denen die Zeit mit ihrer alternden Macht nicht herrscht, wieder in den Kreis der Ihrigen. So kann man zur eigenen sinnreichen Befriedigung das Stück sich reizvoll deuten, ohne ihm Zwang anzuthun.

Shakespeare.

Viel Lärm um Nichts.

Die Beschimpfung der Hero.

Vor der Beschimpfung, die Claudio seiner Hero am Altare im Beisein aller Gäste und Angehörigen zufügt, steht die Kritik im Ganzen recht rathlos. Sie wagt die Katastrophe in der Kirche nicht mit voller Ueberzeugung zu vertheidigen. Und doch ist sie begreiflich, wenn man nicht nur die moralische Atmosphäre, in der das Stück lebt und webt, sondern auch den Charakter des Claudio genau nach den Andeutungen des Dichters werthet, ferner die Auffassung und Aufnahme des Schimpfes bei den thätig und leidend Betheiligten selbst klar beobachtet und schließlich auf die technischen Mittel achtet, die der Dichter anwendet, um das Ereigniß auch äußerlich zu motiviren. Claudio ist ein Affektmensch, von tiefer Leidenschaft ist bei ihm gar keine Rede. Er will Hero haben, weil sie ihm gefällt und reich ist, und weil sein Fürst um sie für ihn wirbt und sie ihm bestimmt. Eben so schnell, wie er für sie eingenommen ist, sagt er sich von ihr los, als er irrthümlich meint, der Fürst begehre sie für sich („Hero, fahr hin" II, 2). Ja, er will gleich nach dem Hochzeitstage mit dem Fürsten nach Aragon zurück, was selbst diesem von einem jungen Ehemann zu viel dünkt, der sein Glück erst genießen sollte (III, 2). Dem Mißtrauen ist er, leicht erregt, ebenso zugänglich (II, 2) wie der Freundschaft und Liebe; nur auf seinen Fürsten hört er unbedingt, ja er ist moralisch nur der Schatten, der Abklatsch desselben, eine verschlechterte Wiederholung, welche übrigens als eine leise Satire auf den Begriff der veräußerlichten ritterlichen Ehre aufgefaßt werden könnte. In seinem Handeln ist er vollkommen abhängig vom Prinzen; bei der Katastrophe in der Kirche selbst (III, 1) zeigt und sagt ihm der Fürst, was er zu thun habe; des Fürsten Auffassung ist für ihn maßgebend, wie dieser ihm auch sofort beistimmt in der „Beschämung" Heros (III, 2). So durchschaut er auch den tückischen Don Juan, den Halbbruder des Fürsten, nicht, er traut ihm, da ja der Fürst sich mit diesem versöhnt hat und ihm auch wieder vertraut. Und dazu kommt der böse Schein gegen Hero. Sind der Fürst und dessen Bruder ja von der Schlechtigkeit des Fräuleins überzeugt, so muß er es doch wohl auch, der in seinem Fühlen und Denken ganz vom Fürsten abhängt. Und Hero selbst ist so eine Art Emilia; der eigene Vater der Hero hält ihre That nicht schlechthin für unmöglich. Ein Mädchen, von dem der Vater glaubt, sie

habe sich vor der Hochzeit vielleicht dem Bräutigam schon hingegeben, ist nicht die unbedingt reine, sittenstarke, der man gar keine Verirrung zutrauen darf (IV, 1). Und endlich weiß selbst der biedere Benedikt nicht, woran er ist, und folgt erst der Ueberzeugung der Beatrice, und mehr aus Liebe zu dieser als aus tiefstem Glauben an die Reinheit der Hero. Dazu kommt das meisterliche Geschick, mit dem der Dichter uns auch die Möglichkeit der Ausführung des schnell gefaßten Entschlusses, Hero zu beschimpfen, wahrscheinlich und wirklich macht. Die Hochzeit ist schon am Morgen nach der Nacht, wo der „Verrath“ Heros dem Claudio und dem Fürsten vor Augen geführt wird; es ist gar keine Zeit zur Ueberlegung gelassen, die Ereignisse entwickeln sich unmittelbar durch und auseinander ohne Pause. Und daß der Schimpf der Größe des Vergehens nicht entspräche, bei der ganzen moralischen Atmosphäre und unter der Herrschaft einer ganz veräußerlichten Auffassung von Ehre, kann man mit Recht nicht behaupten. Selbst der Vater Heros und auch Benedikt sehen in der Art der Vergeltung nichts Uebertriebenes, nichts Verwerfliches. So muß man aus den Köpfen und Herzen der dargestellten Personen selbst, wie stets bei Shakespeare, die treibenden Motive beurtheilen, nicht von unserem, der Zuschauer, Standpunkt! Auf diese Feinheit und Größe Shakespearescher Kunst hat zuerst in Deutschland Gerstenberg hingewiesen, was ich in meiner Einleitung zu Gerstenbergs Ugolino (in der Kürschnerschen Nationalliteratur) genügend nachgewiesen habe. Auch Beatrice ist nicht der moralische Instinkt schlechthin, sondern aus ihr spricht mehr der Instinkt des mitverletzten Weibes, das einen Schimpf, der ihrem Geschlechte widerfährt, den sie freilich auch an und für sich als ungerecht erkennt, rächen möchte. Shakespeare zeichnet eben nicht Teufel und Engel, sondern Menschen.

Shakespeare.

König Heinrich der Vierte.

Erster Theil.

Aufführung am 2. Mai 1898 im Königl. Theater zu Hannover.

Der dreihundertjährige Geburtstag Falstaffs. — Das wahre Wesen der Ehre.

Im Jahre 1598 erschien „The History of Henrie the Fovrth“, der erste Theil des Dramas zum ersten Male, in Quarto;

verfaßt war das Stück wahrscheinlich ein Jahr früher. Der zweite Theil dagegen wird wohl 1598 geschrieben sein. Man könnte also in aller Form jetzt das dreihundertjährige Jubiläum des Werkes feiern; vor allen Dingen auch das dreihundertjährige Jubelfest zwar nicht eigentlich der Geburt, aber doch der dramatischen Ausgestaltung Sir John Falstaffs, wenigstens seines Erscheinens in der Welt der Literatur. Ob man in England dieses Jubiläums gedacht hat, weiß ich nicht, die Zeitungen haben bis jetzt wenigstens nichts darüber verlauten lassen. Nach dreihundert Jahren steht diese Gestalt noch so neu und frisch vor uns, als wäre sie erst eben vom Dichter erschaut und geformt worden in ihrem unsterblichen Humor, in ihrer enormen Leiblichkeit. Sie steht so sehr im Vordergrunde des ersten Theiles des Dramas mit ihren Späßen und Thaten, daß ein englischer Biograph Shakespeares diese Historie glaubt als historisches Lustspiel bezeichnen zu dürfen. Freilich reimt sich diese Bezeichnung nicht recht mit dem Untergang einer der nationalen Lieblingsfiguren Englands, des Percy Heißsporn. Andererseits indessen giebt gerade der Tod dieses Helden zu einer der großartigsten humoristischen Scenen Anlaß, welche die gesammte Weltliteratur kennt. Es ist die vierte Scene des letzten Aktes. Prinz Heinrich hat den Percy zu Tode verwundet; Percy fällt und stirbt. Heinrich ehrt den herrlichen Gefallenen durch eine kurze Rede, in der er in ein paar großen Zügen dem Charakter des Todten gerecht wird und den Nachdruck auf dessen Ehrgeiz, den „schlecht gewebten" Ehrgeiz, den nun zusammen geschrumpften, legt. Falstaff liegt nicht weit von Percys Leiche; er ist im Kampfe angerannt worden und hat sich auf den Boden gelegt, mit dem Rücken nach oben, indem er sich todt stellt. Prinz Heinrich sieht ihn und widmet auch diesem vermeintlichen Todten einige warme Worte: „Armer Hans, leb wohl! Ich könnte besser einen Besseren missen. O bitter würde dein Verlust mich schmerzen, wenn Eitelkeit mir läge noch am Herzen." Der Prinz erzeigt mit diesen Worten einestheils dem dicken Spaßmacher als einem auf dem Felde der Ehre Gefallenen eine gewisse Ehre, anderentheils aber verräth er uns klar, daß von diesem Augenblick an die große Wandlung in ihm vorgeht, die ihn von jetzt an innerlich durchaus und auch äußerlich mehr und mehr von Falstaff und der lustigen Gesellschaft trennt; die tolle Zeit ist vorüber, der Herrscher ist in ihm erwacht, „Eitelkeit", eitles Spiel und Vergnügen, liegt ihm nun nicht mehr am Herzen. Für Falstaff hätte es das Schicksal nicht besser fügen können, als wenn es ihn wirklich hätte tödten lassen; die furchtbarste Enttäuschung wäre dem närrischen Patron erspart worden. Er steht aber wieder auf und erhebt dann, durch des Prinzen Worte kühn

geworden, sogar den kecken Anspruch, dem Percy erst den Rest gegeben zu haben. So zeigt uns Shakespeare die drei Helden dieser Historie in einer unvergleichlichen Situation: Percy todt, Falstaff scheinbar getödtet, Prinz Heinrich beide betrauernd. Und der alte Fuchs hört seine eigene Grabrede und faßt, dadurch kühn gemacht, sofort den Entschluß, des jungen Helden Leiche zum Gegenstand eines Ehrenschachers zu machen. Um das wahre Wesen der Ehre dreht sich das Stück wie um seine Idee, sagt Brandes sehr richtig. Nach meiner Meinung geht Prinz Heinz auch auf Falstaffs kecken Einfall, den Ruhm der eigentlichen Tödtung Percys sich anzumaßen, deshalb ein, weil er darin doch eine Art Ehrgefühl Falstaffs wahrzunehmen glaubt. In Percy ist der „schlecht gewebte" Ehrgeiz dargestellt, der Durst nach Kriegerehre um ihrer selbst willen, die ohne rechte, ja ohne alle Ueberlegung drauflosgeht und schließlich dem besonneneren Gegner unterliegen muß. Das gerade Gegentheil hinsichtlich des Ehrgefühls ist Falstaff, den cynischer Mangel daran kennzeichnet, und der sich eine eigene rein materielle Philosophie der Ehre zurechtgelegt hat. Falstaff drückt die reine Negation der Ehre aus, den Mißbrauch ihres Scheines zu gemeinen Zwecken, in derselben extremen Weise, wie Percy Heißsporn den eitlen Ueberschwang derselben, der nur die eigene Person und ihren Glanz, also auch nur eine Art Schein, im Auge hat. Ueber beiden erhebt sich siegreich der Vertreter und Verfechter der wahren Ehre, die nicht den Schein und die Schale will, sondern den Kern, der in der Herrschaft über sich selbst besteht, die die große That zu Gunsten des allgemeinen Besten und des Staatswohles vollführt.

Weil Prinz Heinrich die wahre Ehre besitzt, kann er auch mit seiner Würde frei spielen und das Prahlen mit äußerer Ehre geringschätzen. Er vermag seine Würde in jedem Moment zu wahren, und das ahnen, ja wissen Falstaff und Poins sehr wohl. Sie spielen mit ihm immer nur wie mit einem Löwen, der auf ihre Späße sich einläßt. Shakespeare hätte es auch nicht nöthig gehabt, in dem sehr anfechtbaren Monolog des Prinzen Akt 1, Scene 2 diesen sich vor sich selber und den Zuschauern wegen seines ausgelassenen Lebens rechtfertigen zu lassen. Wir erkennen den wahren Fürsten in ihm aus der Ueberlegenheit, mit der er die ganze Bande stets behandelt, aus dem genauen Innehalten der wirklichen Grenze von Recht und Unrecht, auch aus seinem ernsten Benehmen dem Sheriff gegenüber Akt 2, Scene 4, dem er Sühne für jedes geschehene Unrecht zusagt. Und herrlich ersteht das königliche Heldenthum in ihm in der Unterredung mit dem Vater und dann auf dem Schlachtfeld.

Nun sind die drei Hauptpersonen schon namhaft gemacht und bei jeder ist der eine oder andere charakteristische Zug hervorgehoben. Odemar gab den Falstaff, Poór den Prinzen Heinrich, Emerich den Percy. Odemar veranschaulicht das dicke Laster mit all seiner Niederträchtigkeit, Berechnung, Schlauheit und all seinem Witz und Cynismus recht gut; ich habe wenigstens noch keinen Falstaff gesehen, der wesentlich besser gewesen wäre. Auch bei Odemar behält der feiste Hans immer etwas Edelmännisches, er sinkt nicht zum bloßen Hanswurst herab. Poór war der lustige Königssohn, wie er vorhin skizzirt wurde, übermüthig und doch wieder auch gemessen, besonders gut in den Augenblicken, wo der künftige Thronerbe über den lustigen geselligen Burschen seinen Schatten vorauswirft. Nach dem angedeuteten Monolog des Prinzen wird der Zuschauer ja so wie so den Gedanken nicht wieder los, daß der Prinz sich im Grunde nie vergißt, daß er mit dieser Gesellschaft nur souverän spielt. In der Dingelstedtschen Bearbeitung kommt Percy Heißsporn am schlechtesten weg; die große, für diesen herrlichen Menschen so kennzeichnende Eröffnungsscene des dritten Aktes fällt ganz fort. Wer sich über ihn unterrichten will, der lese etwa in Brandes' Shakespeare-Biographie die Seiten 260 bis 270 nach. Er wird dort richtig als der germanische Held der Feudalzeit geschildert, ohne die Romantik der Romanen, gleichgiltig gegen Bildung und Politur, so treu gegen seinen Waffenbruder, daß er seinetwegen alles aufs Spiel setzt, weder an die Arbeit, noch an den Staat, noch an den König gebunden, Empörer nicht des Gemeinwohls wegen, sondern weil ihm die Unabhängigkeit über alles geht, stammelnd, zerstreut, unbedachtsam, witzig, bald schlicht bald großsprecherisch. Der Panzer umrasselt ihn, Sporen klirren an seinen Füßen, Witz sprudelt von seinen Lippen, während er in der goldenen Wolke seines Rufes einherschreitet. Ich glaube allerdings, daß der dänische Shakespearekenner in seiner Begeisterung für Percy zu weit geht. Man wird auf der Bühne in der Dingelstedtschen Fassung des Helden nicht recht froh, mit Ausnahme der Scene, in der er mit seinem Weibe Käthchen scherzt und schmollt und weise thut. Fräulein Hildburg glitt da wie ein Sonnenstrahl in der flüchtigen Scene über die Bühne und Herr Emerich war ein wirklich liebenswürdiger Held. — So trefflich im Allgemeinen das Spiel war, so ungenügend war der Vortrag. Es ist oft, als könnten die Herren in der Aussprache keine Wörter mehr bilden und scheiden; wir sind doch keine Franzosen, bei denen man in der Conversation das eine Wort möglichst ins andere verschleift. Aehnlich aber sprechen einige Schauspieler unserer Hofbühne. Sie versprudeln und verfilzen die Wörter, daß es nicht mehr zu ertragen ist. So

weit dürfen wir den „Naturalismus" auf der hiesigen Bühne doch nicht treiben; die Akustik leidet es nicht. — Die Gefechte und kriegerischen Scenen im letzten Akt nahmen sich diesmal sehr gut aus, viel besser als im Julius Cäsar. Auf den Kampf zwischen Percy und Prinz Heinrich wird von Shakespeare ideelles Gewicht gelegt; der Zweikampf darf nicht blos so mit einem Zusammenschlagen der Schilde abgethan werden. Aber das Fechten ist keine starke Seite unserer Darsteller. Die englischen Schauspieler sind den deutschen darin überlegen.

Shakespeare.

König Heinrich der Vierte.

Zweiter Theil.

Aufführung am 3. Mai 1898 im Königl. Theater zu Hannover.

Bearbeitung für „höhere Töchter". — Das positiv Böse in Falstaff. — Der Humor des Herzens.

Dingelstedt hat in seiner Bearbeitung des zweiten Theils dieser Historie den für deutsche Zuschauer ja zum großen Theil sehr uninteressanten Rebellenhändeln sehr geschickt einen wirklich tragischen Mittel- und Höhepunkt gegeben. Er läßt im zweiten Akt in der Scene, wo Northumberland und Lady Percy auftreten, die letztere in einem der Vision ähnlichen Traum das Schicksal der Aufständischen voraussagen, die, wie Northumberland selbst, ihren herrlichen Gatten im entscheidenden Momente im Stiche gelassen und so dessen Niederlage und Tod herbeigeführt hatten. Auf diese Weise bekommt der Zuschauer einen Durchblick durch die politischen Streitigkeiten und dazu auch das tragische Gefühl, daß mit dem Mißlingen der Rebellion die Thorheit und an Verrath streifende Gleichgiltigkeit der Aufrührer gegen den vertrauenden Helden Percy hauptsächlich bestraft werde. Selbst der ungeheure sophistische Wortbruch, den Prinz Johann kalten Blutes an den Rebellen begeht, erhält dadurch einen Schein der vergeltenden Rechtfertigung. Auch Northumberlands Berathung mit den Häuptern des Aufstandes ist von Dingelstedt geschickt angeordnet und eingelegt worden; die zum Theil recht schattenhaft skizzirten Gestalten vermögen wenigstens

einiges Interesse einzuflößen. Im Ganzen aber ist die Bearbeitung, so viel dramaturgische Einsicht sie auch hinsichtlich des Aufbaues und der Einrichtung zeigt, mit Stil und Inhalt des Originals verglichen, eine oft maßlose Verwässerung. Und schlimmer als dies: die Absicht Shakespeares, tiefer in die Charaktere und Motive blicken zu lassen, wird durch willkürliche Fortlassung mancher bedeutsamen Stellen und Scenen geradezu vereitelt, und etwas Lächerlicheres kann es schwerlich geben, als den für höhere Töchter zurechtgestutzten und deshalb in seiner beabsichtigten, für die Charakteristik Falstaffs und des Prinzen Heinz wichtigen Wirkung geradezu verpuffenden Auftritt in der Schenke zu Eastcheap am Schluß des zweiten Aktes. Hier soll Falstaff in seiner unverhüllten Gemeinheit dem Auge des Prinzen offenbar werden; hier soll es sich zeigen, daß der Humor eines Falstaff, der, oberflächlich betrachtet, oft so frei und harmlos, als ein Spiel mit der Wirklichkeit erscheint und lustige Blüthen treibt, mit seinen Wurzeln im Unflath des Lebens steckt, im positiven Bösen, und daß er, sobald er sich im wirklichen Leben bethätigt, zerstörend auf alle Sitte und alles Gesetz, auf alle göttliche und menschliche Ordnung einwirken muß. Prinz Heinrich hat den Versuch gemacht, den verkommenen „Ritter" wieder zu heben; er muß aber bald erkennen, daß es ein unmögliches Unterfangen ist. So wendet er sich von ihm ab und entzieht sich seinem Einfluß und seiner Gesellschaft; er läßt sich vom Gemeinen nicht bändigen, er selber bändigt es. Es ist ganz falsch, in der schroffen Abweisung, die der Prinz, soeben König geworden, auf dem Platz vor der Westminsterabtei dem unverschämt auf ihn eindringenden Falstaff zu Teil werden läßt, einen abstoßenden, störenden Zug erblicken zu wollen. Heinrich verbannt den ehemaligen Gesellschafter ja nur aus seiner königlichen Nähe, wohin er nicht mehr gehört; er bringt ihn aber zugleich in Verhältnisse, wo Falstaff sorglos seiner Weltanschauung leben kann, ohne mehr durch praktische Bethätigung derselben öffentlichen Schaden und wirkliches Aergerniß anzurichten. Man darf nicht übersehen, daß in dem Falstaff des zweiten Theils das Böse als Prinzip offenbar wird, unter der Hülle des Witzes und der Komik, und daß er von eigentlichem Humor wenig mehr verräth. „Ihr sprecht wie ein Mann, der Macht hat, Böses zu thun," sagt der Lord Oberrichter zu ihm, und Sir John meint bei der Thronbesteigung Heinrichs gar, die Gesetze Englands ständen nun zu seiner, Falstaffs, Verfügung. Da hört der eigentliche Humor auf, dessen Besitzer immer die Herrschaft der Selbstkritik, und zwar zum Guten, zeigen und bethätigen muß. Darum muß ein religiös und ethisch fühlender Mensch und ein Herrscher, der sein Auge auf die Höhen seiner

Pflicht lenkt, sich von Falstaff abwenden. Die Trennung von ihm ist vielleicht die größte That, die Heinrich in seinem thatenreichen Leben vollbracht, denn sie bedeutet den Sieg über sich selbst, den Abschied von allem Unedlen, auch in der verlockenden Gestalt, und ist ein Zeugniß seiner gereiften Menschenkenntniß. Als König hat er Aufgaben, denen er leben muß; die verantwortungslose Zeit des Kronprinzen ist vorüber, der mit dem Leben und der Wirklichkeit spielen konnte. Dieser Abschied freilich, der ja zugleich ein Abschied von der sorgloseren Jugendzeit ist, wird ihm nicht so ganz leicht; daher liegt ein wehmütiger Schatten, nicht nur durch den bevorstehenden Tod des königlichen Vaters veranlaßt, auf seinen Zügen; die unbedingte Heiterkeit ist dahin.

Poór bringt diese Seelenstimmung mehrfach zum deutlichen Ausdruck, wie er überhaupt die Entwickelung des Prinzen zum Herrscher außerordentlich klar und schön vor Augen stellt. Diese Schwermuth, die Poór bei aller männlichen Entschlossenheit und Fassung an dem Prinzen, besonders auch am Sterbelager des Vaters, in dem Augenblick, da der Sohn die Krone desselben ergreift und sich aufs Haupt setzt, uns als Grundstimmung der Seele des Prinzen erblicken läßt, ist selbst ein Zeichen des echten, wahren, edlen Humors des Herzens, und indem Shakespeare dem Prinzen die Krone aufs Haupt drückt, krönt er symbolisch auch diesen Humor des Herzens, dessen fürstlicher Repräsentant sein Heinrich der Fünfte ist. Die Handlung des Prinzen, daß er die Krone ergreift, da er seinen Vater kaum gestorben wähnt, muß meiner Ansicht nach auch in solcher Weise verstanden werden, da sie sonst nicht ganz verständlich scheint und man sie ja auch verschieden ausgelegt hat.

Peppler hat Heinrich den Vierten in seiner abnehmenden Größe darzustellen und er hat dies in den wenigen, aber bedeutenden Scenen, in denen der alte König auftritt, in gewohnter Trefflichkeit und Sicherheit der Charakterkonzeption gethan. Er gab den Zügen, die Heinrich Bolingbroke als Mann und Usurpator auszeichneten, so weit sie in den beiden Theilen der Historie sichtbar werden, die nöthige greisenhafte Färbung und Zeichnung. Die herausfordernde Schroffheit, mit der der König die früheren Helfershelfer absichtlich zu dem doch unvermeidlichen Abfall von sich reizt, erhielt bereits eine Beimischung von störrischem senilem Wesen, auch die natürliche Liebenswürdigkeit, die dem König alle Herzen gewann, hatte etwas Mechanisches, Förmliches, und seine Religiosität ist nicht das Ergebniß eines freudigen Glaubens, sondern gewissermaßen einer staatsmännischen Berechnung. Die Sorge steht ihm zur Seite, sie hat ihm in seinem unermüdlichen Bestreben, die selbstgenommene Krone

zu bewahren, das Haar gebleicht und die Gestalt gebrochen. Der Schlaf ist ihm oft ein unerreichbares köstliches Gut, das er mit phantasievoller Weisheit apostrophirt, — aber noch immer schaut er der Wirklichkeit mit klarem Blick ins Angesicht: „Sind diese Dinge denn Nothwendigkeiten, Bestehn wir auch sie wie Nothwendigkeiten", Worte, deren Sinn Peppler durch plötzliche kühle Besonnenheit und Ruhe in der Sprache ihrem charakteristischen Werthe gemäß zum Bewußtsein brachte. Auch die Sorge um den lange verkannten, nie recht verstandenen Sohn trat in Pepplers Darstellung würdevoll, zärtlich und strafend zugleich, zu Tage. Was Pepplers Spiel — auch schon an seinem Herodes in Sudermanns Johannes — neuerdings im Allgemeinen auszeichnet, ist eine größere Einfachheit und Geschlossenheit; er sucht nicht mehr nach allerlei theatralischen Mittelchen, um sein Spiel wirksam zu machen. Er ist reifer und tiefer geworden. Das lehrte deutlich die Sterbescene, die er vor einigen Jahren noch mit allerlei Beiwerk überladen hatte und die doch jetzt, auf einfache Grundzüge gebracht, viel plastischer und eindringlicher zur Geltung kam. — In Odemars Falstaff machte sich Sir John der „Ritter" überall bemerkbar, besonders in den köstlichen Scenen mit den wunderlichen alten Tröpfen, den Friedensrichtern (Bollmann und Schiewick), nicht minder in den Rencontres mit dem Lord Oberrichter (Albert) und selbst am Schluß, nachdem ihn der König hat abfallen lassen. Das Herkommen läßt den alten Hans hier fast zusammenbrechen und davontaumeln; Odemar dagegen ist wohl erschüttert, aber er faßt sich gleich wieder und geht mit dem Muthe eines unverwüstlichen Galgenhumors davon, indem er die anderen Spießgesellen noch ermuntert und aufrichtet. Der Falstaff Odemars läßt sich durch nichts imponiren, nicht einmal durch die Ungnade seines gekrönten „Heinz". Dieses ritterliche tapfere Element giebt dem alten Burschen in Odemars Darstellung einen ganz eigenartigen Zug und Halt, bewahrt ihn vor allem Verschwommenen und verleiht ihm eine gewisse trotzige und weltverachtende Größe und kein geringes Selbstbewußtsein.

Es ist schwer aus der Menge der Rollen für die Kritik eine Auswahl zu treffen. Doch möchte ich Schroth als Johann von Lancaster besonders erwähnen, da er dessen Eigenart, die Kälte und politische Natur des Vaters ohne dessen Größe, gut traf. Die Lords und Grafen spielten alle wacker ihren Part, vorzüglich auch Geißler als Erzbischof von York. In der Rolle des Dortchen ist die eigentliche Absicht Shakespeares kaum wieder zu erkennen. — Wenn die „Moderne" heutzutage das einzig Natürliche in ihrem „Milieu" erst entdeckt zu haben

glaubt, so darf man wohl auf die Kärrner- und Kneipscenen des großen Briten verweisen. Hier können unsere Modernen immer noch mit Nutzen Studien machen.

Shakespeare.

Julius Cäsar.

Aufführung am 23. März 1898 im Königl. Theater zu Hannover.

Opernhafter Vortrag im Drama. — Die geschichtliche Entwicklung als unsichtbarer Held. — Volksscenen. — Gefechtsscenen.

Die Bühneneinrichtung des Stückes von H. Müller vereinfacht den Wechsel der Dekorationen und Scenen und ist in den ersten vier Akten unbedingt anzuerkennen. Vielleicht ließe sich, nach Vorgang der Meininger, im dritten Akt die Scene mit dem Poeten Cinna erhalten. Die sinnlos brutale, tragikomische Wuth des aufgereizten Pöbels wird durch das Niederschlagen des unglücklichen Poeten an einem ganz konkreten Falle drastischer kundgethan als durch das bloße Hin- und Herlaufen mit den Fackeln und durch den allgemeinen Aufruhr. Freilich muß die kleine Episode gut gespielt werden. An der Einrichtung der ersten vier Akte also läßt sich im Allgemeinen wenig aussetzen. In Einzelheiten ist mir Mehreres aufgefallen, was wohl abgestellt werden könnte, wenn meine Bedenken stichhaltig sind. Die Volksscene, mit der das Stück eröffnet wird und aus der wir von Anfang an die von Shakespeare beabsichtigte Charakteristik des Volkes erhalten — das bei ihm bekanntlich überaus schlecht wegkommt, stets verächtlich und lächerlich erscheint — brauchte sich vielleicht nicht so lärmend abzuspielen; man versteht die Tribunen zu schlecht. Warum wird so viel schöner grüner deutscher Wald vorn und im Mittelgrunde aufgebaut? Man glaubt im ersten Moment, auf dem Marktplatze einer kleinen deutschen Stadt zu sein. Nachher, beim Gewitter und Sturm, widerstreitet der furchtbare Tumult der Elemente, der sonst so eindringlich veranschaulicht wird, der Ruhe dieser idyllischen, waldartigen Scenerie, die wir außerdem aus gewissen Opern allzugenügend kennen. Es ist also schon aus diesem Grunde besser, mit Bäumen und hängendem Grün sparsam zu sein. Das Heulen des Sturms, das Krachen des Donners dürfen den Vortrag der Schauspieler nicht wesentlich unverständlich machen und sie vor Allem auch

nicht zwingen, ihre Stimmen zu sehr anzustrengen. Hätten diese Verschworenen auf den Straßen Roms so bei ihren vertraulichen und heimlichen Mittheilungen getobt, so würden ihre Pläne wohl ausgekommen sein. Ueberhaupt wurde viel zu viel Kraftaufwand im Vortrag verthan; das hat dann stets die unangenehme Folge für die Zuhörer, daß sie nur immer einige Phrasen und Worte verstehen. Wie ruhig, innerlich gesammelt sprechen die Engländer, Ich bin sonst nicht der Ansicht, daß die deutschen Künstler denen anderer Nationen allerlei an Geberden und Vortragsweisen absehen, was, organisch aus dem fremden Naturell erwachsen, dem deutschen nur aufgepfropft erscheinen würde. Hier aber handelt es sich um einen zum Theil schon antiquirten deutschen Stil, der sehr wohl durch einen moderneren, wenn auch nicht durchgängig, doch zum großen Theil ersetzt werden kann. Je natürlicher, je getreuer wir die todte Umgebung auf der Bühne herzustellen uns bemühen, desto natürlicher müssen wir uns geberden und vor Allem auch sprechen. Shakespeare verliert dabei nichts, er gewinnt nur, auch an Verständlichkeit des Sinns. Das allzu Getragene, Deklamatorische, heldenhaft Hohle ist etwas Opernhaftes und muß aus den klassischen Dramen heraus. Es widerspricht dem modernen und überhaupt dem gesunden Geschmack, am meisten natürlich da, wo es sich aus der Situation gar nicht rechtfertigen läßt. Es erscheint wie ein Ueberbleibsel aus dem Theater der Alten mit ihren Kothurnen und ihren Masken mit Schallvorrichtung. Doch weiter. Der Zug des Cäsar war im Ganzen würdig und prächtig; nur merkte man den Posaunenbläsern zu sehr an, daß nicht *sie* bliesen, ein Uebelstand, der den Eindruck schwächt und der lächerlich wirkt. Vielleicht ist der Eindruck des Selbstblasens durch Absetzen und Wiederanlegen der Instrumente zu erzielen. Oder man stelle wirkliche Bläser ein. Das Heilrufen des Volkes darf nicht wie auf Kommando einsetzen und abbrechen. Im zweiten Akt sind wir im Garten des Brutus. Da wundern wir uns sofort, daß dasselbe Baumgezweig sich vorn über die Bühne wölbt wie im ersten Akt, wo wir uns doch auf der Straße oder einem Platz befinden. Die Zusammenkunft der Verschworenen bei Brutus verläuft übrigens äußerst republikanisch, voll innerer Abwechslung und in jeder Beziehung tadellos. Die charakteristische Scene zwischen Brutus und Portia, wo das Herbe mit dem Zarten aufs innigste gepaart sein muß, litt meiner Empfindung nach darunter, daß Portia (Frau Mondthal) zu hausmütterlich aussah, um mich galant auszudrücken, und die echte Portia-Natur vermissen ließ, das natürlich Hohe, Edle, das Catonische, dabei Zarte, Frauenhafte in der richtigen Mischung und Erscheinung. Wir müssen den

Eindruck eines geradezu idealen ehelichen Bundes erhalten; es giebt ja bei Shakespeare nirgend sonst mehr die Darstellung einer Portia in ihrer innigen Wesensgemeinschaft mit einem Brutus. Portia ist übrigens das gerade Gegentheil der Ophelia; im Brutus dagegen ist bereits Hamlet angedeutet, wie Brandes einleuchtend darthut. In intimer Klassizität muß während der Scene zwischen Brutus und Portia das Höchste geleistet werden; die reine, erhabene und auch rührende Seele des republikanischen Römerthums pulst in dieser Scene. Hier hat Shakespeare wirklich antik gefühlt. Das Zimmer in Cäsars Palast ist nüchtern gehalten, so schön auch der Ausblick in die Ferne ist. Die Meininger brachten vorbedeutende motivirende Stimmung hinein; das Purpurgewand Cäsars, das nachher von den Stichen der Verschworenen durchbohrt wird, wurde von einem marmornen Medusenkopfe getragen. Cäsar selbst ist von Shakespeare übel mitgenommen; die Gründe, aus denen er ein so trauriges Bild des größten Römers zeichnete, sind eingehendst von Gervinus, Brandes, Dowden u. A. diskutirt worden. Brutus soll selbstverständlich leuchtend hervortreten, gewissermaßen schon äußerlich gerechtfertigt werden; er ist der lebendige Held des Dramas, der nicht an diesem Cäsar, sondern an der historischen Nothwendigkeit des cäsarischen Geistes, den die Zeit heischte, kämpfend zu Grunde geht. Cäsars Geist ist der unsichtbare Held des Dramas, und gegen Geist und Geister — modern ausgedrückt: gegen die eiserne geschichtliche Entwickelung — läßt sich nicht der Kampf bestehen. In diesem Punkte erinnert Shakespeares Stück an Gerhart Hauptmanns „Florian Geyer", in gewisser Hinsicht auch an die „Weber". Albert fand sich mit den Tiraden des Shakespearischen Cäsar ab, würdevoll, und auch im Vortrag das rechte Maß treffend. Von Calpurnia (Frau Scholz) ist wenig zu sagen; bei ihr ist wohl ein hausbackenes Wesen mehr angebracht als bei der Portia. Das Eintreten der Verschworenen, die Cäsar abholen wollen, darf nicht wie ein Gänsemarsch aussehen. Warum kommt einer nach dem andern, in demselben Abstande? Die Begrüßung der Einzelnen kann dann trotzdem in gleicher Weise erfolgen; wenigstens müssen zwei zugleich erscheinen. Der Wahrsager übrigens muß sich nicht so trocken geben. Im dritten Akt, so gut und zweckentsprechend Alles angeordnet ist, thäte man noch besser, sich so eng wie möglich an die Meininger anzuschließen. Die Säule des Pompejus vorn verdeckt einem Theil des Hauses den Anblick Cäsars auf dem Thronsessel. Im Uebrigen entwickeln sich die mannigfaltigen Vorgänge schwierigster Art für die Regie musterhaft, preisenswerth. Und nun die großen Volksscenen bei den Reden des Brutus und des Antonius! So sehr

das Alles zu loben, zu bewundern ist, gestatte ich mir doch die Bemerkung, daß die Volksmasse zu massig, ich will sagen zu wenig gruppenhaft wirkt; das Parquet sieht nur die Stimmführer und Weiber vorn agiren, sonst nur einen geschlossenen Haufen Menschen. Man sieht den Wald vor Bäumen nicht, das Volk nicht vor lauter Menschen. Es lassen sich wohl Gruppen denken, die größere Mannigfaltigkeit des Gesammteindrucks hervorbringen. Soll aber das Hauptgewicht auf die Massenwirkung schlechthin gelegt werden, so dürfte das Volk auch nicht zu beiden Seiten abschneiden, es müßte dann die Menge sich in die Coulissen fortsetzen. Jetzt wird doch nur, trotz der großen Anzahl Menschen, der Eindruck einer gewissen begrenzten Anzahl hervorgebracht, und das soll doch wohl gerade mit der hiesigen Anordnung der Scene vermieden werden. Es glückt aber auf diese Weise nicht recht. Aus dem vierten und fünften Akt hat Shakespeare den epischen Nerv nicht zu entfernen vermocht, wie das öfter bei ihm begegnet. Die Spannung ist mit dem Schluß des dritten Aktes abgethan. Den Streit und die Versöhnung zwischen Brutus und Cassius im vierten Akte vollendet darzustellen, ist eine der meisterhaftesten schauspielerischen Aufgaben. Gelöst ist sie gestern nicht in allen Theilen. Bei der Erscheinung des Geistes Cäsars hat man mit Recht von den Engländern gelernt, die nur Haupt und Brust des Hamletgeistes magisch beleuchten. Aber die Stimme Alberts klang allzu menschlich; verschleierter, mehr aus der Ferne tönend würde sie geisterhafter wirken. Die gefährlichsten Klippen bietet für Regie und Darstellung der fünfte Akt mit seinen Gefechts- und Kriegsscenen. Gänzlich opernhaft und leider gleich im Anfang störend macht es sich, wenn der Bote feminini generis ist und schön geschniegelt und gebügelt den Abhang rechts herunterhüpft. Das macht für den Verlauf des Aktes sehr beklommen. Im Allgemeinen ist es nur den Meiningern gelungen, diesen Akt ohne gröbere Anstöße herauszubringen. Empfehlenswerth ist, sich genau an ihr Arrangement zu halten. Die Morde müssen nicht im Vordergrunde und alle auf demselben Fleck abgethan werden; bei den Meiningern starb Brutus in einer Schlucht; bei uns sah man stets die Schwerter an der Seite vorbeistechen, doch ein entschieden lächerlicher Anblick. Verlegt man die Kämpfe in Schluchten, so kann man auch eine gewisse Dämmerung herstellen, welche die Fechter, die Truppen einhüllt. Das gleichmäßige Klappern der Schilde hinter der Scene erinnert an ein entferntes Dreschen, aber nicht der Krieger auf Krieger, sondern auf dörflicher Tenne. Ueberall darf das Kämpfen, das Aufmarschiren nicht gemüthlich anmuthen. Erst dann ist der Akt vollendet inscenirt, wenn die

militärischen Zuschauer keinen Anlaß zur Heiterkeit mehr haben. Das ist die Generalprobe im eigentlichsten Wortsinne. Und das muß erreicht werden, denn es ist einmal erreicht worden bei den Meiningern.

So mancherlei nun diesmal hier zur Erwägung gestellt wurde, darf der Leser doch nicht meinen, daß meine Ausstellungen, mit Ausschluß des letzten Aktes, den großartigen Gesammteindruck der hiesigen Inscenirung und Darstellung merklich beeinträchtigen. Das größte Römerdrama Shakespeares entrollt sich auf der Königlichen Bühne in großen, schönen, kühnen Bildern, die in der gewaltigen Scene auf dem Kapitol bei der Bahre Cäsars gipfeln. Wir erhalten kaum eine Ahnung von der unendlichen Mühe und Arbeit, die in dieser Aufmachung des Dramas steckt, und ich glaube, dies Lob muß der Regie und den Darstellern genügen. Ueber einzelne Rollen läßt sich bei der Wiederholung noch das Wünschenswerthe sagen. Herr Emerich fand als Brutus geziemenden Beifall. Der Charakter des letzten Römers vom alten Schlage ging an seiner Darstellung wohl jedem Zuschauer auf. Ein Idealist und unpraktischer Politiker, aber ein Held. Herr Poór erntete mit seinem Antonius zu alten Lorbern neue. Anerkennenswerth ist, daß die Darsteller des Brutus und des Antonius auf der Rednerbühne den grundsätzlichen Unterschied ihrer Charaktere so trefflich veranschaulichen. Der Cassius des Herrn Stiehl läßt manche Einwendung zu; er giebt sich etwas theatralisch und verwischt dadurch den rechten Wesensgegensatz zu Brutus. Unter den Verschwörern wird Casca von Odemar trefflich charakterisirt; nennenswerth wären auch die anderen. Frau Schacht bestand als Knabe des Brutus mit allen Ehren; in dem nächtlichen Idyll im Zelte des Brutus duftete es — um doch auch einmal ein Redeblümchen zu pflücken — wie von verhaltener keuscher Zärtlichkeit, der antike Reiz eines solchen reinen Verhältnisses zwischen Mann und Knabe wurde schüchtern offenbar. Die chorführenden Bürger, obenan Berend und Bollmann, liehen diesen komisch-ruppigen Gesellen echten, also wohl Shakespeareschen Humor. Das Haus war erfreulicherweise sehr gut besucht. Da darf man nun wohl rufen: Mehr Shakespeare in Hannover!

Shakespeare.

König Richard der Dritte.

Aufführung am 22. October 1896 im Königl. Theater zu Hannover.

Das immanent Dramatische des echten Monologs. — Mensch und Satan. — Das Ewig-Wirkliche.

Bedauerlich bleibt es, wenn der Aufführung des großen und grausigen Schlußdramas der "Historien", des dritten Richard, nicht Heinrich VI. vorangeht. Man kann sich nur dann die Entwicklung Richards deutlich vergegenwärtigen. Im dritten Theil von Heinrich VI. enthüllt sich sein Charakter und er deutet die furchtbaren Thaten an, zu denen ihn, den von der Natur in körperlicher Beziehung Verwahrlosten und so aus der Menschheit gleichsam Ausgestoßenen und von ihren sanfteren Banden Gelösten, der Ehrgeiz treibt, hassend und Furcht einflößend die Herrschaft über die Menschen zu gewinnen, da er ihrer Liebe nicht theilhaftig werden kann und „sonst die Erde keine Lust ihm beut". Mit einem Male wird er dort sich auch der Mittel bewußt, die er anzuwenden hat, um die Krone auf sein häßlich Haupt herabzuzwingen: der Heuchelei und aller Künste Macchiavells, bis zur schrankenlosen Grausamkeit. Man hat sich darüber gewundert, daß Shakespeare diesen seinen Helden so oft und so gewissermaßen programmatisch sich selbst und seine Absichten schildern läßt. Aber nur durch die immer wiederkehrende Selbstbeleuchtung, durch die schonungslose Kritik, die Richard an sich selbst in seinen Monologen und Reflexionen übt, wird der furchtbare und sonst fast unerträgliche Stoff gemildert. Die Bemerkung des großen Shakespeare-Kenners Ludwig, daß überhaupt durch die Gedankenhaftigkeit des Dialogs das Thun der oft abschreckenden Gestalten Shakespeares in das Reich der Freiheit, der Zurechnung, des moralischen Urtheils hinaufgehoben wird, konnte man in der Darstellung unmittelbar bewahrheitet finden. Mit freier Selbstbestimmung schlägt Richard seine blutigen Pfade ein: er sagt es selbst, er „ist gewillt, ein Bösewicht zu werden". Da er der Wollust sich nicht hingeben kann, so ergiebt er sich der Grausamkeit und der List. Während in Goethes Faust der Mensch sich von dem Teufel scheidet und in Mephisto das verleiblichte Princip der Negation alles Göttlichen im Menschlichen vor uns hintritt, so daß es fast den Eindruck gewinnt, als handle Faust nicht mit voller Selbstbestimmung, ja Mephisto selbst ihn erst daran erinnern muß: so vereinigt sich in Richard Mensch und Satan in Einer Person, es ist der eingeteufelte

Mensch, der aus eigenstem Willen auch handelt, durch sich selbst getrieben und in streng logischer planvollster Absichtlichkeit. So tritt er in positivstem Wirken auf, versinnlicht nicht blos, wie Mephisto, die Nachtseite des Seelenlebens, sondern auch — mit der vollbewußten eigenen That und in hartem Kampf mit dem nie zu ertödtenden, nie zu bewältigenden Gewissen in der eigenen Seele — die höchste Bestimmung des Menschen: aus dem Labyrinth der Brust die verantwortliche That in den hellen Tag freien Handelns hinauszuführen. So Teufel Richard von Natur ist, so Mensch bleibt er doch, und in dieser einheitlichen Gestaltung ließ ihn uns Peppler schauen. Ein Bösewicht, aber so großartig, daß er Respekt einflößt und das Materielle seiner Thaten vergessen macht bei dem Interesse, das man an der Art nimmt, wie er seine Pläne ins Werk setzt. Das ist das Befreiende für den Zuschauer; es ist das Interesse, auch hier das Menschliche zu sehen, es hier einmal zu schauen in nacktester, aber niemals kleinlicher, stets kolossaler Verruchtheit. Ueber den Abscheu siegt das Staunen und wird gewissermaßen zur Hochachtung vor der möglichen menschlichen Größe auch im Bösen. So kann man, nicht an den Stoff schaudernd gebunden, mit freier Seele diese grauenvoll schöne Schöpfung germanischer Kunst genießen.

Ueber die imposante Darstellung Pepplers ließe sich viel sagen. Vor Allem wollen wir hier eine grundsätzliche Bemerkung machen. Es wird mitunter gesagt, Peppler übertreibe, falle ins Manirirte und Unwirkliche und dergleichen. Das ist aber eine irrige Meinung. Wir sagten vorhin, daß das Genialische der Behandlung dieses Stoffes seitens des Dichters gerade in der Freilegung der geheimsten Triebe und Gedanken durch den Helden selber besteht, in der rücksichtslosen Selbstkritik des eigenen Wesens. Diese Gedanken- und Gefühlsoffenbarung könnte man ja dann, als der Wirklichkeit und Natürlichkeit auch nicht ganz entsprechend, ebenfalls für „komödienhaft", „übertrieben" und dergleichen halten. Muß man eine solche Meinung zurückweisen, so fällt auch der Vorwurf dahin, daß der Künstler übertreibe, der doch nur den intimsten Regungen des Innern bei einem Charakter, den Intentionen des Dichters gemäß, mit seinem Mienenspiel und seinen Geberden folgt, ihnen Gestaltung giebt und sie zur Wirklichkeit und angemessenen Natürlichkeit werden läßt. Allerdings eine „übertriebene", d. h. eine ideale Wirklichkeit, gerade so wie die Darstellung des Dichters nur eine ideale Wirklichkeit ist. Das scheinbar Uebertriebene, Manirirte in der Gestaltung ist bei einem Künstler vom Range Pepplers also nur das Herausbilden des in höherem, in idealem und demgemäß ewigen und tiefsten Sinne Wirklichen und Wahrhaftigen. In

diesem Sinne den Dichter zu ergänzen, zu erläutern, ist freilich nur dem bedeutenden Menschendarsteller möglich, der, unabhängig von der Schablone, selbst flüchtigen Mienen den Stempel des Allgemeingültigen zu geben weiß. So wandelt sich der Tadel in höchstes Lob. Bedeutend auch in diesem Betracht war Peppler gleich im ersten Akt, in der wunderlich-abscheulichen Scene am Sarge. Das Dämonische in der Natur Richards trat hier überzeugend zu Tage, mehr fast als später irgendwo. Als solch ein Dämon des verführerisch Bösen fascinirt er die Anna; sie muß diesen Mann, so häßlich er ist, bewundern, und von der Bewunderung zur Neigung ist nur ein Schritt. So wurde diese höchst merkwürdige Scene, auch durch das gute Spiel des Fräul. Hildburg, höchst lebenswahr. In der Scene mit der Elisabeth wiederholt sich später so ziemlich das Motiv; sie kann, auch als Unterbrechung der zum Schlusse eilenden Handlung, von der Regie gut gestrichen werden. In den beiden ersten Akten ließ Peppler noch einige Züge des jüngeren, früheren Richard durchblicken, die ihn, bei seinen Gebrechen, uns menschlich näher bringen. Vom dritten Akte an aber ist er der vom Blut förmlich berauschte Tyrann, der nur das eine Ziel wie ein Schlafwachender, wie ein der eigenen Suggestion vollkommen Unterlegener, alles brutalisirend verfolgt: die Sicherung seines Thrones. So verlieren wir fast die Sympathie mit dem kolossalen Willen, der uns gegenübertritt, bis zu den Schlachtscenen, wo das frische Element des Krieges auch den bluttriefenden Despoten wieder menschlicher erscheinen läßt.

Molière.

Tartüffe.

Aufführung am 15. Januar 1896 im Königl. Theater zu Hannover.

Die ultima ratio der Irrationellen. — Die Charaktere des Stücks.

Eine öftere Wiederaufführung dieses unvergleichlichen Charakterstückes ist zu allen Zeiten dienlich. Es wiederholt sich alles in der Welt, und die Zeiten, die sich für „noch nie dagewesen" erachten, sind oft nur verzerrte Wiederspiegelungen einer wahrhaft eigenartigen Vergangenheit. Kann es einen ärgeren, durch die Geschichte unaufhörlich gerichteten und sich in charakter- und denkschwachen

Zeiten doch immer erneuernden Irrthum geben als den, ein bestimmtes religiöses Gebahren als heilsames politisches und moralisches Zuchtmittel anzusehen und anzuwenden? Gegen diesen Irrthum und diese ultima ratio irrationell verfahrender Epochen haben die Weisen aller Jahrhunderte gekämpft, dagegen haben die größten Dichter zornige und heitere Verse und Schöpfungen gerichtet, — alles umsonst, wie es scheint. Einer der größten und bewußtesten Streiter wider diese Vernunft- und Herzensverirrung der Völker und ihrer Leiter ist Molière.

Unter Ludwig dem Absoluten befehdeten sich in wüstem Streit die Jansenisten, die Kirche und besonders die Jesuiten, und über diesem Gezänk schwangen die Helden des Lichts ihre in der aufgehenden Sonne der Geistesfreiheit blitzenden Waffen. Die Streitsucht der Theologen geberdete sich so abscheulich, daß endlich der Papst selber Furcht bekam und einen Legaten nach Paris sandte, um zu „vermitteln“. Der Fanatismus ist stets der größte Feind der Kirche selber gewesen. Zu jener Zeit schrieb Molière seinen unsterblichen Tartüffe, die Meisterzeichnung der frommen oder vielmehr der unfrommen Heuchelei. Denn die echte Religiosität, ihr Dienst und ihre Pflege wird dadurch nicht befeindet, nur die falsche, die sich der äußeren Formen der Kirchlichkeit bemächtigt, um Gesellschaft, Religion und Kirche herabzuwürdigen. So sehr dies auf der Hand liegt, wetterten die Eiferer doch gegen dieses Stück, und zwar hüben und drüben, die Jansenisten sowohl wie die Jesuiten. Die Letzeren hatten noch am meisten Grund dazu, da sich Tartüffe offenbar in jesuitischer Kasuistik beschlagen zeigt.

> „Der Himmel zwar verbietet mancherlei,
> Doch ist es leicht, mit ihm sich abzufinden.
> Nach dem man's braucht, giebt's eine Wissenschaft,
> Unser Gewissen zwanglos auszudehnen,
> Und was an einer Handlung strafbar scheint,
> Zu sühnen durch die Reinheit ihres Zwecks.
> Ich selbst ertheil' Euch Unterricht in dieser
> Geheimen Lehre; folgt nur meiner Führung“ —

so sagt Tartüffe zur Elmire, der Frau des Orgon, die er verführen will. (Uebersetzung von Wolf Graf Baudissin.) Freier konnte man sich freilich auf der Bühne nicht vernehmen lassen; und nahm sich auch der König des Dichters gegen alle Anfeindungen an, so verbot er doch gleich nach der ersten Aufführung das Stück und gab erst einige Jahre später seine Einwilligung. Boileau geißelte das Treiben der Widersacher des, wie er sagte, „größten Dichters“ jener Tage, und diese Verse haben ewige Giltigkeit:

„Sobald es heißt, ein Dichter rüste sich
Der Mucker heuchlerisches Thun zu schildern,
Gleich künden sie entsetzt der Stadt Paris,
Daß Umsturz drohe, völliger Ruin.
Ein solch Gedicht ist ihnen Teufelswerk;
Sie zetern, daß man das Gesetz mißachte,
Und selbst den Himmel zu verhöhnen wage!
Doch ob sie hinter falschem Eifer nur
Die eigne Schwäche zu verbergen trachten,
Wir wissen doch, daß sie die Wahrheit kränkt.
Vergebens streben sie, den stolzen Sinn
Zu decken mit dem Mantel strenger Tugend,
Sie kennen sich als Feinde alles Lichts,
Verachten Gott — und fürchten den Tartüffe."

Goethe schätzte den „Tartüffe" hoch, das „große Muster", wie er ihn gegen Eckermann nannte. „Denken Sie nur", sagte er, „an die erste Scene, was das für eine Exposition ist! Alles ist sogleich vom Anfang herein höchst bedeutend und läßt auf etwas noch Wichtigeres schließen, was kommen wird. Die Exposition von Lessings „Minna von Barnhelm" ist auch vortrefflich, allein die des „Tartüffe" ist nur einmal in der Welt; sie ist das Größte und Beste, was in dieser Art vorhanden." In der That ist man sofort beim Aufgang des Vorhangs mitten in der Situation und lernt sämmtliche Personen kennen; alles voller Leben und Wirkung; nur Tartüffe ist abwesend, — aber aus der feinsten und wirkungsvollsten dramatischen Berechnung. Alles dreht sich um ihn, der doch erst im 3. Akt auftritt und doch bereits ein alter Bekannter ist, so daß man nun die Charakteristik, die man nach dem Vernommenen sich gewissermaßen selbst geschaffen hat, an dem Thun und Treiben des auftretenden Schurken messen kann und so ein doppeltes Interesse für ihn empfindet. Die Meinung Professor Rötschers in seiner des Studirens werthen lichtvollen Zergliederung dieses Charakters — in der Einleitung zu der bei Reclam erschienenen Schröderschen Uebersetzung — scheint mir deshalb nicht zutreffend; er hält die Darstellung Tartüffes aus dem Grunde für überaus schwierig, weil der Bösewicht in der Phantasie des Zuschauers bereits lebendig geworden ist. Man hat Molière auch vorgeworfen, er habe zu grob und grell gemalt. Besonders hat La Bruyère in dem Kapitel 21 seiner „Charaktere" (über die Mode) im Onuphre das Gegenbild eines Heuchlers gezeichnet. Indeß, es giebt viele Arten Heuchler, und Molière hat die eindrucksvollste und für die dramatische Wirkung geeignetste gewählt und ist dabei in seinen Mitteln so einfach wie möglich gewesen, was den Eindruck mächtig stärkt.

Rötscher hat am angegebenen Ort eine Fundgrube feiner Winke für die Darstellung dieses Typus geliefert, so daß sich jeder Schauspieler, der den Tartüffe vorführt, daran eine Richtschnur nehmen kann. Stiehl, der gestern die Titelrolle gab, mag selber urtheilen, wie weit er jener Zeichnung nahe gekommen ist und wo er davon abweicht. Tartüffe ist ein von der Mehrzahl der Familienglieder durchschauter Heuchler, für zwei dagegen fast ein Heiliger, den man verehren müsse. Darum muß Tartüffe zwar als Heuchler auch vom Zuschauer erkannt werden, seine Heuchelei muß aber die Wahrheit der Empfindungen und Gesinnungen, die er heuchelt, überwiegend zunächst selbst dem Zuschauer vortäuschen. Nur im Blick sitzt die Scheinheiligkeit fest und sicher, der Widerspruch der Geberde und der Gesinnung; denn der Blick täuscht gerade bei gewohnheitsmäßiger Verlogenheit nicht. Theils allmählich, theils blitzartig wird das Antlitz Tartüffes seine niedrigen Lüste, seine Habsucht und Rachgier deutlich kundgeben. Und nie ist es eine starke, einheitliche Erregung, die ihn beherrscht; selbst im aufkeimenden Rausche der Sinnlichkeit, im galanten Spiel ist er vorsichtig, selbst in der Wuth kalt und höhnisch, selbst bei verlorenem Spiel findet er die alte Fassung wieder; mit gefaltenen Händen und den Blick gen Himmel scheidet er von uns, gerade wie er kam. Oder vielmehr: sollte er von uns scheiden; denn Stiehl ging, nachdem er längere Zeit am Schlusse dem Zuschauer den Rücken zugekehrt, ohne weitere Kennzeichnung von dannen. Das ist entschieden nicht richtig; daß man nach seiner Vernichtung das Gesicht des Schurken nicht mehr sieht, ist ein Nothbehelf, der auf der Bühne nicht gelten darf. Tartüffe fühlt sich nur momentan aus allen Himmeln gestürzt; ein Heuchler aber wie er gewinnt die Fassung wieder und verzweifelt selbst als Gefangener nicht an seiner Kunst. Dieser Umschwung muß uns klar vor Augen gebracht werden; darum ist es falsch und unwirksam, wenn wir nur noch den Rücken Tartüffes zu sehen bekommen. Und wie der Abgang, so däucht mir auch das erste Erscheinen Tartüffes in der Art Stiehls nicht richtig. Stiehl tritt rücklings eine Treppe — man denke, etwa sechs Stufen! — herabsteigend auf, wobei er seinem oben verbleibenden Diener den Befehl giebt, seine Büßergeißel und das härene Hemd wegzulegen u. s. w. Es wäre richtiger, er drehte sich zu diesem Befehle auf der Mitte der Treppe um, stände still und ginge dann in gewohnter Weise herab; vielleicht kann er Dorinen schon von der Treppe aus bemerken und deshalb seine Schritte herab beschleunigen, was unmittelbar einen hübschen Kontrast zu jenem heuchlerischen Befehl bilden würde. Im Uebrigen wich die Leistung Stiehls nicht von den herkömmlichen Darstellungen des

Tartüffe in Deutschland ab. — Die wichtigste Figur neben Tartüffe ist Orgon, den Peppler gab. Die Schwierigkeit dieser Rolle liegt darin, das Wesen dieses grundguten und vertrauensseligen Mannes, eines großen Kindes, möglichst einheitlich festzuhalten, ohne ins Kindische, Abgeschmackte und Possenhafte zu verfallen. Orgon wird von seinem Bruder Cleant selbst charakterisirt:

„Da haben wir die alte Heftigkeit,
Ihr kennt, wie immer, weder Maß noch Ziel,
Noch wählt Ihr die gegebne grade Mitte,
Nein, stürzt von einem Aeußersten zum andern."

Und Peppler „stürzt" in der That, selbst fast im eigentlichen Sinn. Ist die beständige Aufregung Orgons auch nöthig, besonders um den ungeheuerlich unbesonnenen Streich der Schenkung seines Hauses an Tartüffe wahrscheinlich zu machen, so kann doch auch zu viel Quecksilber verbraucht werden und das führt zu einer der beabsichtigten entgegengesetzten Wirkung. Peppler, der über einen seltenen Reichthum an Geberden verfügt, müßte bedenken, daß Tartüffe mit seiner Ruhe und Kaltblütigkeit dem Orgon als Muster vorschwebt und daß dieser sich bemüht, seinem Vorbild nachzustreben. Darum muß der Ausbruch der natürlichen Empfindung und Leidenschaft, die stets bereit ist, blindlings alles zu opfern, alles zu vergeben und das Kind mit dem Bade auszuschütten, wenigstens einigermaßen durch das Beispiel der Zurückhaltung, das Tartüffe dem Orgon giebt und das dieser auch anerkennt, gedämpft werden. Allzu oft wurde die Geste gebraucht, daß Orgon zum Schlage ausholt, und man fühlte sogar die Besorgniß, er möchte in Krämpfe verfallen. Orgon ist vom Possenhaften möglichst rein zu halten, auch hinsichtlich der Maske. Peppler zog die übrigen Darsteller meisterlich in sein Spiel hinein; ein Muster ist sein Verfahren in der dritten Scene des fünften Aktes:

„Mitleidig nehm' ich einen Menschen auf,
Entreiß' ihn seinem Elend, biet' ihm Obdach,
Verpfleg' und halt' ihn wie den eigenen Bruder,
Erzeig' ihm neue Wohlthat Tag für Tag,
Geb' ihm die Tochter und mein ganz Vermögen u. s. w."

Bei diesen Versen wendet er sich nicht etwa nur an alle Anwesenden im Ganzen, nein, jede einzelne Phrase illustrirt er dadurch, daß er einen Mitspieler nach dem andern in mannigfaltigster Geberdung aufs Schnellste anredet und jeden dabei zugleich charakterisirt. Hier ist ein Beispiel, wie eine Hauptperson die ganze Situation an sich reflektirt und den Geist des ganzen Stücks zur Anschauung

bringt. — Der Glanzpunkt in der Rolle der feinen Weltdame Elmire (Frau Friedhoff) ist die Verführungsscene im vierten Act. Die Darstellerin muß sich fein und sicher auf der Grenze des Anstands bewegen und dabei die Künste der Verführung so glücklich und verfänglich spielen lassen, daß es begreiflich wird, wie selbst ein Tartüffe in die Falle geht. Im Allgemeinen ist der Frau Friedhoff dies gelungen. Elmire hat in ihrem Wesen etwas Indifferentes; das war wohl auch der Grundzug, den Frau Friedhoff dem Charakter gab. — Eine reizende Dorine voll neckischen Zaubers, niemals plump, auch niemals zimperlich, ein Kammerkätzchen, das Sinn und Herz hat, sich den Manieren der Herrschaft anpaßt, weniger dreist als keck, nicht täppisch, der Mutterwitz und weibliche Instinkt in Person war Fräulein Dalberg. Nur ihre Handbewegungen sind nicht immer zu rechtfertigen. Madame Parnelle ist die zähe, beschränkte alte Frau, zanksüchtig, des Regiments gewohnt, ein Haustyrann; eine Frau, für die „der Hecht doch blau" bleibt und die kaum durch die greifbarsten Thatsachen an ihrem Starrsinn irre wird. Zu der trefflichen Darstellung der Frau Baumeister ist nur zu bemerken, daß sie den Eindruck der Ereignisse von ihrem Ausruf: „Ich bin erstaunt als fiel ich aus den Wolken" bis zu dem Worte: „Ich athme wieder" (nach der Uebersetzung von Baudissin) in stummem Spiel zur Geltung bringen muß. Sie sollte sich nicht in den Hintergrund zurückziehen, sondern vielleicht links, in der Nähe Tartüffes, niederlassen und durch ihr stummes Spiel die feinste geistige Vermittlung zwischen den Gruppen rechts und links bewirken. — Der verständige Menschenkenner Cleant wurde von Herrn Geißler sehr anerkennenswerth und ohne Fehl repräsentirt. Eine gute Marianne war Fräulein Heberlein, ein recht jähzorniger Damis Herr Steinecke, und daß Herr Poór einen vorzüglichen Valer machte, ist noch besonders hervorzuheben. Die Schmollscene zwischen Valer und Marianne ist ein Kabinetstückchen. Poór verlieh diesem Liebhaber etwas stählern Männliches, das sich äußerst gut ausnahm. „Alles muß Leben und Bewegung sein im Tartüffe", sagt Lotheissen in seinem klassischen Werke über Molière, und so herrschte auch echt französische Lebendigkeit in der ganzen Vorstellung, so etwas Prickelndes wie der Schaum des französischen Nationalweins.

Molière.

Der Geizige.

Aufführung am 5. November 1897 im Königl. Theater zu Hannover.

Labruyères Charaktere als Commentar zu Molière. — Die Tragik und die Komik des Stücks.

Es giebt einen bewunderungswürdigen Commentar zu Molière, den man allerdings in den Schriften über ihn nicht ausgenutzt findet: das sind Labruyères Charaktere. Höchstens wird auf das Gegenbild zum Tartüffe, den Onuphre, verwiesen. Und doch ist Labruyère einer der feinsten Kenner seines großen Zeitgenossen; beide hatten ja dasselbe Thema: die Menschen und Sitten ihrer Zeit zu beobachten, zu studiren. Was Molière in komischen Charakterdarstellungen auf die Bühne brachte, faßte der Andere, der Philosoph, nicht selten in scharfsichtige Aperçus zusammen. Er giebt, ohne doch jemals auf Molière zu verweisen, in meist kurzen Bemerkungen den psychologischen Schlüssel zu den Charakteren und den Sitten seiner Zeit und damit auch zu den Gestalten des Lustspieldichters. So finden wir denn im elften Capitel der Charaktere Labruyères (in meiner Uebersetzung derselben, Collektion Spemann, 2. Theil, Seite 57) Alles, was zum Verständnis der Natur des Harpagon nöthig ist, folgendermaßen zusammengedrängt: „Nicht die Besorgniß, eines Tages in Geldmangel zu gerathen, macht die alten Leute geizig, denn manche besitzen so große Mittel, daß sie diese Beunruhigung kaum empfinden können; und wie sollten sie überdies in ihrer Hinfälligkeit den Verlust der Bequemlichkeiten des Lebens fürchten, da sie sich selbst freiwillig derselben zur Befriedigung ihres Geizes berauben? Es geschieht auch nicht aus dem Bestreben, ihren Kindern größeren Reichthum zu hinterlassen, denn es ist wider die Natur, etwas Anderes mehr zu lieben, als sich selbst, abgesehen davon, daß es Geizige ohne Erben giebt. Dieses Laster ist vielmehr die Wirkung des Alters und der ganzen körperlichen und geistigen Verfassung der Greise, die sich demselben ebenso natürlich hingeben, wie sie ihrem Vergnügen in der Jugend oder ihrem Ehrgeiz im Mannesalter nachgingen. Man braucht weder des Lebens Vollkraft, noch Jugend, noch Gesundheit, um geizig zu sein; man hat auch gar nicht nöthig, großen Eifer aufzuwenden oder sich die geringste Mühe zu machen, um seine Einkünfte zu sparen: man braucht blos sein Hab und Gut in seinen Kästen zu lassen und sich Alles zu entziehen. Das ist nun den Greisen bequem, die doch auch eine Leidenschaft haben müssen, weil sie Menschen sind." Und weiter:

„Es giebt Leute, die eine schlechte Wohnung, ein schlechtes Bett, schlechte Kleidung und noch schlechtere Nahrung haben; die den Unbilden der Jahreszeiten ausgesetzt sind; die sich selbst der Gesellschaft der Menschen berauben und ihre Tage in der Einsamkeit zubringen; denen Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft übel aufspielt; deren Leben gleichsam eine fortwährende Kasteiung ist und die so das Geheimniß gefunden haben, auf dem peinvollsten Wege in ihre Verdammniß zu gehen: das sind die Geizigen." Man findet in der letzteren Charakteristik die Hauptzüge des Molièreschen Harpagon wieder, und in dem voraufgehenden Aperçu den Schlüssel zum Verständnis eines solchen Charakters überhaupt. Auch die nothwendig tragische Grundfärbung desselben ist angedeutet. Sie tritt in Molières Werk so mächtig hervor, im vierten Akt, wo die Angst und Raserei Harpagons über den Verlust seiner Schatulle ihn fast bis zum Selbstmord treibt — in einer Scene, die der Darsteller des Harpagon, Stiehl, in packender Weise veranschaulichte —, daß wir durch und durch erschüttert werden und sich uns die tiefernste Bedeutung dieser greisenhaften Leidenschaft in ganzer Größe erschließt. In dieser Scene wird, was sonst nur zum Theil natürliches, kleinliches Gebrechen negativen Werthes, zum Theil abschreckendes Laster ist, zur positiv tragischen Leidenschaft gesteigert und dadurch in eine reinere, unseres Mitleids und unserer Furcht würdige Sphäre erhoben. Die Heiterkeit schwindet, wir blicken in den Abgrund einer menschlichen Qual. Aber auch sonst machen sich noch in den Grundzügen des Werkes die traurigen Wirkungen des Geizes bemerkbar. Er zerstört nicht nur die Seele des von ihm Besessenen, er erstreckt seine verderbliche Wirkung auf die Familie, auf die Kinder, die äußerlichen Respekt heucheln und doch zur traurigsten Selbstsucht entartet sind. Der Sohn, als natürlicher Gegensatz zum Vater ein Verschwender, rechnet brutal auf den Tod des Alten und hat für dessen Fluch nur Hohn; auch die Tochter besitzt keine Ehrfurcht vor dem Vater und spottet seiner in That und Wort. Und in mannigfacher Art zeigt die ganze übrige Umgebung Harpagons den zerrüttenden Einfluß seines Geizes. Darum auch nannte Goethe den „Avare" ein in hohem Sinne tragisches Werk. Molière hat, mit der Vorliebe der Franzosen zur schärfsten verstandesmäßigen Pointirung und Absonderung, jeden liebenswürdigen Zug aus dem Charakter entfernt, und wird hierin seiner Quelle, dem Römer Plautus, dem er einige der besten Scenen verdankt, untreu. Sein Geiziger nähert sich demgemäß der Verkörperung eines abstrakt gedachten Lasters. Nur durch jene Verzweiflungsscene rettet er das tiefere Interesse an einer solchen schematisch entworfenen Gestalt und giebt ihr dadurch das wirkliche

individuelle Leben und die echte dramatische Bedeutung. Denn nicht jeder Geizige würde in diese wilde wahnsinnige Verzweiflung gerathen, während ein jeder die Mehrzahl der kleinen Züge aufzuweisen hat, die Harpagon besitzt. In der Hervorkehrung dieser typischen Züge in bunter Abwechslung und heiterer Wirkung besteht der eigentliche Lustspielcharakter des Stückes. Die bloße Situationskomik ist verhältnißmäßig gering; überall handelt es sich darum, das charakteristische, grotesk-komische Bild der Hauptperson zu vervollständigen. Die übrigen Personen sind nur zu diesem Zwecke da, sie treten bei der matten Handlung ganz zurück und dürfen sich eigentlich gar nicht als Persönlichkeiten besonders geltend machen. Trotzdem verlangen sie die beste Besetzung, weniger, damit sich die Künstler durch Eigenart hervorthun, als um mit Verständniß sich als Folie zur Hauptfigur zu bescheiden. Die Schwierigkeit der Darstellung des Geizigen liegt darin, daß der Künstler der schärfsten Satire auf eins der abscheulichsten allgemein menschlichen Laster individuelle Gestalt geben und sie an dieser in allen möglichen Abstufungen eines grotesken Humors, vom einfachen Gebrechen bis zu der an Wahnsinn streifenden Leidenschaft, bethätigen soll. Stiehl ist dies meist sehr wohl geglückt; bisweilen vergaß auch der Kritiker den Schauspieler über den dargestellten Menschen, was Künstlern gegenüber, die man immer wiedersieht, etwas besagt. Nur selten berührte theatralisches Gebahren abschwächend; meist, besonders in der angeführten wichtigen Schlußscene des vierten Actes, erhob sich die Persönlichkeit des Geizigen zu starkem dramatischen Leben. Zu tadeln ist vielleicht an einigen Stellen die übergroße quecksilberne Lebendigkeit. Indessen läßt sich über die Art und Weise der Darstellung Molièrescher Lustspiele auf deutschen Bühnen streiten; und es ist, wenigstens bei den Prosawerken, wohl erlaubt, deutsche Gepflogenheiten zu üben. Daß man die Dingelstedtsche Bearbeitung beibehält, ist auch aus Gründen der Pietät erklärlich. Brachte Dingelstedt den Geizigen in dieser Form doch 1873 auf die Bühne des Wiener Burgtheaters und weckte damit wieder eine allgemeinere Beachtung des großen Franzosen. Sonst empfiehlt es sich, Fuldas Bearbeitungen zu nehmen.

Die Molièreschen Lustspiele bilden eine Zierde des Repertoirs unseres Königlichen Theaters; mit gleichem Geschick, wie gestern „Der Geizige“, wird hier auch „Tartüffe“ aufgeführt. Das hannoversche Publikum ist dem großen französischen Dichter entschieden hold, das beweist das jedesmal gut besuchte Haus und der häufige, sogar anhaltende Beifall. Vielleicht bekommen wir nun auch „Die gelehrten Frauen“, den „Misanthrop“, den „Eingebildeten Kranken“ zu sehen. Molière ist kein bloßer Lustspiel-

dichter; seine Komik ruht auf ernstem Grunde; er behandelt die mannigfachen socialen Gebrechen seiner Zeit und ist oft genug, wenn man von gewissen veralteten Formen absieht, modern. Von Molière kann jeder etwas lernen; auch Gerhart Hauptmann hat von ihm gelernt.

„Der Stern, der einst nur Frankreich leuchten konnte,
Glänzt jetzt und stets am Menschheitshorizonte.“

Goethe.

Egmont.

Aufführung am 29. August 1898 im Königl. Theater zu Hannover.

Egmont und Phaëton. — Verinnerlichung der antiken Schicksalsidee in Egmont. — Egmont als Symbol seiner Zeit; Gegensatz zur Moderne. — Rechtfertigung der Volksscenen.

Ob dem Dichter wohl das Schicksal des Phaëton vor Augen schwebte, als er seinen Egmont das Gleichniß sprechen läßt: „Wie von unsichtbaren Geistern gepeitscht, gehen die Sonnenpferde der Zeit mit unseres Schicksals leichtem Wagen durch; und uns bleibt nichts, als, muthig gefaßt, die Zügel festzuhalten und bald rechts, bald links, vom Steine hier, vom Sturze da, die Räder wegzulenken. Wohin es geht, wer weiß es?“ Denn vom Vater gewarnt, unbesorgten Muthes, sich und Anderen zum Verderben, führte der Sohn des Helios den Sonnenwagen, der ihm zum Verhängniß wurde, und so sehen wir Egmont sein und in gewisser Hinsicht auch seines Volkes Geschick leiten, unbekümmert, obwohl gewarnt, um den möglichen drohenden Fall: „Ich kann und muß noch höher steigen . . . Soll ich fallen, so mag ein Donnerschlag mich abwärts in die Tiefe stürzen.“ Und der Donnerschlag traf ihn gleich jenem Göttersohn. War es vom Darsteller des Egmont, Rottmann, beabsichtigt oder nicht, es muß ein feiner, glücklicher Einfall genannt werden, daß er bei dieser Stelle den antikisirenden Gedanken einige Augenblicke durch seine Haltung plastisch andeutete, als griffe er den Schicksalsrossen in die Zügel. Das war hier einmal ganz am Platze, obwohl man die Schauspieler heutzutage vor solchen plastischen Einfällen, sobald sie statuenhaft wirken sollen, warnen muß, da sie leicht in Unwahrheit, Schönthuerei und Manier ausarten.

Ein sonniger Held voll antiker Lebensfreudigkeit und Auffassung des Daseins und Schicksals ist Egmont; man merkt es dem

Helden und dem ganzen Werke an, daß Goethe es in Italien vollendet hat. Etwas von der sonnigen Klarheit des Landes, wo „die Myrthe still und hoch der Lorbeer steht", liegt auf der Dichtung, durchwirkt den Charakter des Helden, giebt den einzelnen scenischen Bildern das Plastisch-Anschauliche, ruhig Abgetönte. Und ruhig bewegt gehen fast alle Auftritte an uns vorüber, ein stilvolles, vornehmes Maßhalten zeigt sich überall, in den Volksscenen sowohl wie in der Darstellung der Liebesleidenschaft und selbst noch in der Aufwallung des Helden im Kerker vor seinem Tode, bei seinem Abschied vom Leben. Ueberall nichts, was furchtbar erhaben anmuthete, was wie ein beseligendes zugleich und quälendes unerreichbares Ideal über dem Helden schwebte und unsere Seele ergriffe, sie aufs Tiefste grauenvoll erschütterte oder mit tragischer Urgewalt erfüllte. Gesättigte Schönheit überall, hier und da an antike Art deutlich erinnernd, fast überall die Ruhe der Schönheit, die uns selbst beim Anschauen des tragischen Endes nicht aus der Fassung kommen, vielmehr fast ohne leidenschaftliche Antheilnahme besonnen genießen läßt. „Er stirbt" — um diese Ibsensche Phrase hier, wo sie einmal wirklich herpaßt, anzuwenden — „in Schönheit", der fröhliche Held, und das versöhnt uns mit seinem Tode und beinahe mit seinem Schicksal. Ein Dichter, der diesen Egmont zum „Vorbilde" eines tragischen Helden gestalten mochte, der war in sich selber zur Klarheit, zu vornehmer künstlerischer Ruhe gekommen; er b e s a ß das goldene Maß der Dinge; vor seinem Blicke wich das Ideal der Kunst und des Lebens nicht mehr in ewig unerreichbare Fernen, wie vor dem Blicke Schillers. Darum kann sich Schiller auch mit Goethes Egmont nicht recht befreunden. Solch ein Held war doch kein Held eines richtigen Dramas, solch ein Drama war kein ordentliches dramatisches Bühnenwerk. Die Bühnenwirkung aber war Goethe während der Ausführung des Werkes nicht die Hauptsache; er wollte sich vielmehr Aufschluß geben, wie eine ihm ähnliche Frohnatur, ein durchaus liebenswürdiger, hochgemuther, vornehm fühlender, das Leben heiter genießender, sieghafter Jüngling-Mann, der, ein Liebling des Glücks, auf sich und die Welt vertrauend, in einen tödtlichen Zwiespalt mit eben dieser Welt widerwillig hineingezogen, sich mit seinem furchtbaren Geschicke abfindet. Das feinste Verständniß für diese Goethische Dichtung leuchtet Einem erst bei der wundervollen Klage Egmonts auf: „Süßes Leben, schöne freundliche Gewohnheit des Daseins und Wirkens! — von dir soll ich scheiden! so gelassen scheiden!" Mir war es immer, als sähe ich den großen Dichter, da ihm diese süß ergreifenden elegischen Worte einfielen, vor einem antiken Sarkophage stehen, wie ihn die Alten zu schmücken liebten mit heiteren Bildern

des Lebens, etwa mit einer Hochzeit, und als Tod den Genius mit der umgewendeten erlöschenden Fackel, den Bruder des Schlafes, darauf abbildeten. Der Lebensgang des Goethischen Egmont ist eine Erfüllung jener Todesklage. Für diese Persönlichkeit will der Dichter unser ganzes Interesse in Anspruch nehmen, für ihn uns mit Mitleid und Furcht erfüllen; mag auch Klärchen uns innig rühren, mag Alba uns schrecken, Oranien uns den Begriff eines klugen, politisch denkenden, selbstischen und grausamen Feldherrn und Staatsmannes geben, die Regentin uns die Schwere fürstlicher Pflichten im Kampfe mit den Intriguen des Hofes versinnbilden, mögen endlich die Volksscenen uns eine Schilderung der Art und Gesinnung, des Lebens und Treibens der Niederländer jener Tage in maßvoller Bewegung aufrollen — alle diese farbenbunte Reichhaltigkeit dient doch nur dazu, das lebensfrohe, lebensliebe Bild Egmonts wie mit dem Pinsel eines Veronese herauszugestalten und uns sein schönes Dasein und Genießen, seinen schönen Tod mit freundlichem Zwange einzuprägen. Wer aber diesen Goethischen Helden und seinem Schicksale echte tragische Wirkung absprechen wollte, der würde irren. Wohl in keinem Trauerspiel scheint mir die aristotelische Regel von der Reinigung der Leidenschaften — wenn man sie gelten lassen will — zu solch echt menschlicher Geltung zu kommen wie in diesem. Denn die schöne Menschlichkeit steht uns näher als die erhabene und furchtbare heroische. Arglos und gesellig und wahrhaft ritterlich ist dieser tapfere Jüngling-Mann; künstlerisch umfaßt er seine Vergnügungen wie seine Pflichten; Mißtrauen und Sorglosigkeit sind seinem heiteren Gemüthe fremd; er ist sich seines edlen Sinnes bewußt und spottet jedes Scheins von Vorsicht; selbst als keine Rettung mehr möglich ist, möchte er an die Gefahr noch nicht glauben. Dabei verräth er ein hohes ehrgeiziges Streben; er will höher steigen; durch dieses Streben im Verein mit den volksberückenden Eigenschaften konnte, mußte er dem neidischen Alba gefährlich dünken. Der Neid ist es auch, der Albas letztes Schwanken vor Egmonts Verhaftung beseitigt, was Goethe schön durch Albas Blick durch das Fenster auf den vom Pferde steigenden herrlichen Mann andeutet. Das wahrhaft Tragische liegt in seinem Wesen; die antike Schicksalsidee ist im Egmont bereits vollkommen verinnerlicht. Ein Fürst, der in verhängnißvoller gährender Zeit voll solcher Verantwortlichkeit für die Führer des Volks das Leben so leicht, so sorglos künstlerisch nimmt, dessen Untergang ist vom Schicksal in diesem Falle nothwendig beschlossen, und er trägt sein Schicksal in seiner eigenen Brust. Dessen ist er sich auch stets bewußt; sagt er doch im Gefängniß zu Ferdinand, der ihm den Vorwurf der Unbesonnenheit nicht erspart: „Es glaubt

der Mensch sein Leben zu leiten, sich selbst zu führen; und sein Innerstes wird unwiderstehlich nach seinem Schicksal gezogen." Aber über sein kleineres Ich hinaus läutert ihn der Dichter und stellt in dieser einen Persönlichkeit schließlich den ganzen Freiheitsdrang, die verborgensten Volksregungen, die treibende Seele der Zeit uns gleichsam symbolisirend vor Augen, während das Volk selber von der Bühne verschwunden ist. Wie ganz anders suchen die neuesten Dramatiker den Inhalt einer erregten Zeit darzustellen. Sie legen alles in das Volk als Masse, und der überragende Held verschwindet.

Dem Tadel, dem die Volksscenen als solche im Egmont überall begegnen, kann ich nicht beistimmen. Wenn der einleitende Auftritt im ersten Aufzuge so lebendig wie auf dieser Bühne von charakteristischen Gruppen getragen wird, die den Sprechern aus dem Volke so theilnehmend sekundiren, so entfaltet sich ein prächtiges farbenbuntes Bild des gesammten Volkslebens, und auch die vier Bürger-Repräsentanten erscheinen dann gar nicht so philisterhaft und nüchtern, wie man sie gewöhnlich trotz der Anerkennung der individualisirenden Charakteristik beurtheilt findet. Sie bringen alles zum Ausdruck, was die Bürger in solchen Tagen bewegt. Und die Volksscene im Eingang des zweiten Aufzuges scheint mir ein Meisterstück in der Art, wie die Entstehung eines Massentumultes geschildert wird; nur die Antoniusscene bei Shakespeare dürfte damit mutatis mutandis zu vergleichen sein. Namentlich in dem Agitator Vansen findet sich die Schlauheit des Volksaufrührers so gut und so eigenartig wie im Antonius. Goethe deutet vielleicht sogar durch den Ausruf des „Anderen" aus dem Volke auf Shakespeare hin, als Vansen vom Seifensieder geschlagen wird: „Was? den Ehrenmann?" Und hier sehen wir das ganze Volk in ernsterem Aufruhr, während es im ersten Aufzuge in festlicher Stimmung vorgeführt wird. Deutlich aber trennen sich stets die besitzenden Bürger von dem eigentlichen Volke, was wohl zu beachten und ein sehr feiner Zug ist. Gebt einem Vansen Raum, und er bringt das gesammte Volk, zunächst in seinen unteren Schichten, wo man nichts zu verlieren hat, zur Erhebung; die besitzenden Bürger allein vermag er nicht mit fortzureißen. Das zeigt sich im vierten Aufzuge, wieder am Anfang, wo die Masse fehlt. Und zu Beginn des fünften Aktes verzeichnet der Dichter auch nur „Bürger", nicht Volk schlechthin als bei der Ansprache Klärchens gegenwärtig. Und gerade in dieser meisterhaften Scene scheint mir ein feiner Kontrast beabsichtigt, der da lehrt, daß die ordentlichen Bürger mit ihrem gesunden trivialen Menschenverstande den Augenblick richtig zu schätzen wissen, der untauglich ist zur Empörung, während der

hochgesinnte feingebildete Egmont jede zu seinem Schutze nützliche Klugheit vermissen ließ. Die Bürger wissen in ihrer Beschränktheit besser, was sie eigentlich wagen dürfen, als Egmont es gewußt hat. Kommt der richtige Befreier — hinter den man sich stellen kann, wie „hinter einen Wall" (Oranien) — so werden sie sich schon erheben, werden sich schon wagen. In der Bürgerscene, wo Klärchen für Egmonts Befreiung eintritt, darf, meiner Ansicht nach, nicht eine so allgemeine Apathie unter den Bürgern herrschen, wie man es gewöhnlich, auch diesmal, auf der Bühne wahrnimmt. Die jüngeren Bürger dürften sich wohl zunächst gerührter, erregter zeigen, zu Klärchen hindrängen, bis sie von den älteren beruhigt und zurückgehalten werden. Das würde die Scene lebendiger gestalten, auch die Bürger nicht so undankbar und verächtlich erscheinen lassen, wie es jetzt, ohne zwingende Begründung, erscheint. — Die Mädchen aus dem Volke dürfen sich nicht zu schön herausputzen. Bei den Aufläufen kommt man nicht wie aus dem Kostümbuche eben herausgeschnitten und wie zur Maskerade festtäglich geschmückt daher.

Die Besetzung der Rollen war dieselbe wie bei den letztvergangenen Aufführungen, mit Ausnahme der des Egmont, den den der neuverpflichtete Herr Rottmann spielte. Man kann mit seiner Darstellung im Ganzen wohl zufrieden sein, besonders in den ersten Akten, wo er alle vorher besprochenen Eigenschaften des Helden zu schöner, wirkender Geltung brachte. Die Unterredung mit Alba könnte an Eindruck gewinnen, wenn Beide nicht so lange säßen; Egmont könnte den Wesenskontrast zu Alba besser veranschaulichen, wenn er sich frei bewegte. — Frl. Hildburg gestaltet ihr Klärchen immer charakteristischer; der energische Zug fiel diesmal besonders auf. Der Uebergang von der Begeisterung, mit der sie auf die Bürger einspricht, zur verzweiflungsvollen Ergebung in ihr Schicksal muß reicher nüancirt werden; hier vermißt man feine psychologische Arbeit. — An Poórs Brackenburg ist fast nichts auszusetzen. — Eine allbekannte rühmliche Leistung ist der Vansen Odemars. Er giebt ihn in der realistischen Manier der alten Niederländer, das Modell eines zerlumpten Sophisten und Agitators. Ueberhaupt ist die realistische Kunst Odemars bewundernswerth, auch sein Illo im Wallenstein, sein Just in Minna von Barnhelm zeugen davon. Anderseits entbehren seine Greise und älteren Männer oft bei scharfer Charakteristik nicht einer gewissen idealistischen Auffassung, z. B. Attinghausen. — Eine prächtige niederländische Erscheinung in mehr idealisirter Art ist auch Frau Scholz, die ausgezeichnete Künstlerin, als Klärchens Mutter. — Die Traumdekoration bedarf dringend der Auffrischung.

* * *

Die Darstellung des Egmont durch Herrn Leffler (16. Dezember 1895) sei hier noch erwähnt. Leffler, eine männlich schöne Bühnenerscheinung, ist ein Schauspieler von Rasse. Er hält mit den Mitteln seiner Stimme sehr verständig Haus; so kommt es, daß er, bei ursprünglich gewiß nicht geschmeidigem Organe, über eine überraschende Modulationsfähigkeit gebietet. Wie viele Schauspieler könnten sich hieran ein Beispiel nehmen! Die Auffassung seiner Rolle war die Auffassung des Dichters, also das Richtige, Mustergültige. Leffler ging von der Charakteristik aus, die Egmont selber scherzhaft übertreibend in der letzten Scene des 3. Aufzuges von sich in der Unterredung mit Klärchen giebt: „Jener Egmont (der „große Egmont") ist ein verdrießlicher, steifer, kalter Egmont, der an sich halten, bald dieses, bald jenes Gesicht machen muß; geplagt, verkannt, verwickelt ist, wenn ihn die Leute für froh und fröhlich halten; geliebt von einem Volke, das nicht weiß, was es will; . . . umgeben von Freunden, denen er sich nicht überlassen darf; beobachtet von Menschen, die ihm auf alle Weise beikommen möchten . . . Aber dieser, Klärchen, ist ruhig, offen, glücklich . . ." So „hielt" denn auch Leffler in den Auftritten, wo er sich dem Volke zeigt und mit seinem Schreiber und mit Oranien spricht, „an sich", so daß, wer jene Selbstcharakteristik nicht kennt, zuerst wohl etwas Enttäuschung fühlte. Im Verkehr mit Klärchen aber war er liebenswürdig, zärtlich zurückhaltend, mit einem gewissen Stolz, und erwärmte auch hier noch nicht. Erst als der Held sich in ihm regte, schon im Gespräch mit Alba, dann bei der Verhaftung und endlich im Kerker, ging Leffler aus sich heraus und schuf in einer auch hier den Intentionen des Dichters entsprechenden schönen Mäßigung den vollendeten Egmonttypus. Besonders gut gelang ihm die Haltung bei der Verhaftung, der Uebergang von voller Arglosigkeit zum Schreck und Zorn; und im Kerker prägte sich die Verzweiflung, das Schreckbild des Todes bei den Worten: „Keine Rettung?" sehr gut in seinen Zügen und seinem Wesen aus.

Goethe.

Iphigenie.

Aufführung am 18. Dezember 1895 im Königl. Theater zu Hannover, mit Herrn Leffler als Gast.

Die weihevollste Verklärung der Macht der Frau. — Ein seltener Orest.

Immer nahm es mich Wunder, wenn bei einer Aufführung der „Iphigenie" von Goethe die Frauen nicht in Schaaren ins

Theater strömten. Denn eine großartigere, weihevollere Verherrlichung der Macht der Frau gibt es in der ganzen Weltlitteratur nicht mehr als in dieser Goethischen Dichtung. Freilich nicht der nach Aeußerlichkeiten strebenden Frau, wie sie sich wohl in einzelnen Abarten einer modernen „Bewegung" ernüchternd, aufdringlich und wenig huldvoll in dem schrillen Lärm des Tages hervordrängt; nein, jener geheimnißvoll waltenden Macht des inneren Adels der Frauennatur, in welchem unverbildete und kraftvolle Völker stets ein Göttliches, nicht selten das höchste Göttliche verehrten. Was weibliche Würde und Milde in den wichtigsten und merkwürdigsten Beziehungen des Lebens zu wirken vermag, durch die angeborene Hoheit, und ohne sich der eigenartigen Mittel des Mannes zu bedienen, das lehrt uns Iphigenie. Dieses herrliche Weib tritt wie ein Schutzgeist zwischen die kämpfenden Hellenen und Barbaren. Das Ideal einer doch entschieden tieferen Stufe menschlicher Entwickelung, — wenn wir vom höchstmöglichen Standpunkt menschheitlicher Kultur aus urtheilen, — der Krieg, wird durch Iphigenie überwunden. „Iphigenie" wird zu einem Inbegriff, zu einem Symbol der Läuterung des Menschengeschlechts, bei welcher der Eigenart edler Weiblichkeit eine nie zu verkümmernde Aufgabe zufällt. Iphigenie bewirkt ferner durch den Abscheu vor der Lüge, durch die Ehrfurcht vor der Dankbarkeit, durch die Würde und Anmuth ihres Wesens und Lebens gleichsam als erhabene Erzieherin mit sanftem Zwange die Umwandlung des wenn auch von Natur edlen, so doch wilden Sinnes im Beherrscher eines noch rohen kriegerischen Volkes. Und da dieser König den moralischen und politischen Gesetzen seines Landes treu ergeben war, Gesetzen, die noch das blutige Opfer für die Götter verordneten und zugleich zum roh verstandenen Schutze des Landes das Opfer der Besiegten und Fremden forderten, so tritt mit jener Umwandlung Iphigenie vor uns als Stifterin einer edleren Staats- und Kulturentwicklung. Nicht durch revolutionäre Anschläge, nicht durch politische Einmischung, sondern lediglich durch die Gewalt der Milde, Reinheit und Würde der weiblichen Natur. Iphigenie aber übt endlich in allen rein menschlichen Beziehungen ihre stille und mächtige Wirkung. Die Dichtung macht es uns glaubhaft — und das Leben doch auch nicht minder, — wie diese herrliche Frau durch den Einfluß ihrer Liebe, durch die Worte der Liebe Wunderkraft in dem kranken und der Verzweiflung erlegenen Gemüth des Bruders ausübt. Der Gottheit mißverstandenes Geheiß entwirrt sie: auch eine religiöse Läuterung geht von ihr aus. Und auch über den berechnenden Verstand des weltklugen Mannes, des Pylades, siegt sie durch ihr Vertrauen auf die Gewalt der Wahrheit,

durch die Reinheit ihres Herzens. So waltet Iphigenie über Götter und Menschen, die herrlichste Verkörperung der Tugenden des Weibes in ihrer höchsten, vollkommensten Blüthe. Nichts Fremdes, nichts, was dem Manne ausschließlich eignete, findet sich in diesem Charakter, kein bewußter, anmaßender Uebergriff in die Welt des Mannes, und eben dadurch zeigt er sich siegreicher als der Mann. Wenn die Frauen dieses göttliche Element in ihrem eigenen Innern nicht mehr beachten, nicht mehr finden, wenn sie nicht durch die reinste Entfaltung ihrer eigenen Art die Bewegung der Menschheit zu höherer Kultur fördern wollen, sondern dies durch Nachahmung des Mannes mißverständlich zu erreichen trachten, so werden sie dem Ideale aller Weiblichkeit, der Iphigenie Goethes, immer unähnlicher werden, und die Welt wird es ihnen nicht danken können, denn sie geht dadurch eines Werthes ersten Ranges, eines unschätzbaren Gutes verlustig.

Die Rolle des Orestes ist seit Langem für das Urtheil über die Begabung eines tragischen Heldendarstellers maßgebend gewesen. Wir können mit Freuden sagen, daß der Bremer Gast, Leffler, diese höchste Probe meisterhaft bestanden hat. Solch einen Orest hat Hannover seit vielen Jahren nicht gesehen, ja, man muß wohl weit umher suchen, um überhaupt einen solchen Orest noch einmal zu finden. Lefflers sprachliche Mittel genügen für alle Schattirungen des Pathos, vom stürmischsten Ausbruch der Leidenschaft bis zum leisesten Flüstern; fast immer ist die Stimme im Pathos wohllautend, selbst ihr Flüstern ist überall verständlich. Und seine Erscheinung! So mochte Goethe selbst ausgesehen haben, als er den Orest spielte. Und sein Spiel! Ich müßte die ganze Rolle in allen ihren Einzelheiten hier zergliedern, um diese Angemessenheit für alle Situationen beweisend darzulegen und diese glänzende Verschmelzung des Wortes, des Gedankens, selbst der poetischen Form mit der Gebärde, der Miene, der Haltung zu würdigen. Bei einer Darstellung auf der Bühne aber geht es Einem wie beim Anschauen eines schönen Gemäldes — beschreiben läßt es sich eigentlich gar nicht mit Worten, man muß es sehen und immer wieder sehen. Ich erinnere nur an die Wahnsinnsscene, wie sich die Schwester dem Orest zu erkennen giebt, wie er zurücksinkt am Altare, in Betäubung fällt, träumt, als sei er bereits im Elysium, und wie er den Traum ins Erwachen hinüberspielt. Das Alles war groß. Und die Wucht des Entsetzens beim Erblicken des Tantalus

„Weh mir! es haben die Uebermächtgen
Der Heldenbrust grausame Qualen
Mit ehrnen Ketten fest angeschmiedet“

konnte wohl dem Zuschauer Thränen entlocken. Und vorher, beim Erkennen der Schwester, die große und zarte Art, wie er ihre Arme von sich löste; die Veranschaulichung des Ewigen, eisern Gleichbleibenden in den Versen

„In seinen Wolkenkreisen wälzet sich
Die ewige Betrachtung des Geschehnen
Verwirrend um des Schuldgen Haupt umher“ —

durch die starr sich ausstreckenden Arme nebst der ganzen seltsam charakteristischen Haltung und Bewegung; — ich müßte, wie gesagt, Vers auf Vers durchgehen. Auch das auf deutschen Bühnen so arg vernachlässigte Spiel der Hände, der Finger, bringt Leffler klug und schön zur Bedeutung; er besitzt die echte „tragische“ Hand. Einzelne Mängel anzuführen, wäre angesichts dieser Gesammtleistung kleinlich. Leffler ist ein Heldendarsteller schon jetzt ersten Ranges. Würde uns das Glück zutheil, ihn nach Hannover zu bekommen, so genügte unsere klassische Tragödie, mit den dann vorhandenen Kräften, auch weitgehenden Ansprüchen. — Die „Iphigenie“ ist die denkbar schwierigste Partie. Hier sollen erhabene Würde und jungfräulicher Liebreiz zu fast unvereinbarem Ganzen verschmolzen werden. Nicht nur die hohe Priesterin, auch die liebende Schwester, das den Gehorsam als Pflicht verehrende und doch unbewußt gebietende Weib und noch viel mehr muß hier charakteristisch und persönlich vor unseren Augen walten. Nach der einen oder der anderen Seite wird stets gefehlt werden. Man wird zufrieden sein, wenn die Darstellerin annähernd ihre Aufgabe erfüllt. Frau Mondthal war löblich bestrebt, möglichst einfach und schlicht zu sein; so bot sie zwar nichts Ursprüngliches, aber sie verdarb auch durch falsche Prätensionen nichts, wie es die Iphigenien gewöhnlich thun. Bisweilen hätte sie von dem rührend-pathetischen Tone ablassen können; auch war der Vortrag, doch nur in seltenen Fällen, nicht sinngemäß. Warum z. B. im Parzenliede bei der Deklamation der Verse

„Erhebt ein Zwist sich,
So stürzen die Gäste,
Geschmäht und geschändet,
In nächtliche Tiefen —“

warum da mit der Stimme immer höher hinaufgehen, statt herab? Soll das originell sein, so ist es ein Haschen nach falscher Originalität. Das Natürliche ist immer das Richtige. Auch mußte Iphigenie, sich der Lüge bewußt, die sie zwar eben erst gegeißelt hat, dennoch aber in der Noth zunächst vor Arkas anwendet, ein wenig den inneren Streit ihrer Gefühle durchblicken lassen, als sie Arkas die von

Pylades ersonnene List, die reine Stätte des Tempels erst aufs Neue zu weihen, als Priesterin mittheilt. — Im Pylades vereinte Poór aufs Beste das sanguinische Temperament mit der überlegenden Ruhe, dem verständigen Wesen, den Berather und den thatkräftigen Helfer. — Geißler hat sich in die Rolle des Königs Thoas trefflich eingelebt; vielleicht könnte er noch mehr Leben entwickeln, besonders in der Abschiedsscene. Und der Arkas Riesenbergs verdient ebenfalls Anerkennung; der Streit der Pflicht und der freundlichen Neigung in diesem dem König treuen Mann und sorgenden Freunde der Iphigenie trat recht wirkungsvoll zu Tage.

Goethe.

Torquato Tasso.

Aufführung am 28. August 1895 im Königl. Theater zu Hannover.

Goethes Interesse an der Persönlichkeit des Antonio.

Ein besserer Beweis, daß unsere Hofbühne, wie der Intendant Herr v. Lepel-Gnitz neulich in einer Ansprache an die Mitglieder sagte, nicht den Sensationsgelüsten des Tages diene, sondern vorzugsweise den höchsten Aufgaben der Kunst bildend und fördernd geweiht sei, konnte gleich am Anfang der neuen Spielzeit nicht erbracht werden, als durch die Wahl des Tasso für die erste Vorstellung. Denn im Tasso mehr noch als in seinen anderen Werken strebt Goethe, das rein Menschliche zum dauernd Typischen zu erhöhen und zu veredeln, ohne jedoch den Forderungen individualistischer Darstellung und feinster Charakteristik etwas zu vergeben. Den Schauspielern aber stellt dieses Werk gleich die schwierigste Aufgabe. Denn wie mit goldenen Banden schlingt sich das Gebot der strengsten Sitte, die geschmeidige und doch eherne Hofetikette um alle Lebensäußerungen der einzelnen Persönlichkeiten und fesselt und zügelt überall die Leidenschaften, selbst wo sie, wie im Helden, zu wahnsinniger Erregung sich steigern. Ja, bei der Schwester des Herzogs, der dem Tasso liebend geneigten Prinzessin von Este, wird, bei allerdings schon mimosenhaft zarter und empfindlicher Naturanlage, dieser höfische Zwang Anlaß zu fast völliger Resignation. Auch auf Tasso wirkt dies Gebot der beständigen Selbstbeherrschung und die ganze Atmosphäre des Hofes von Ferrara stets äußerlich mildernd und gleichsam bändigend; und gerade dadurch vertieft sich seine innere Qual und sein psychisches Leiden, während sich in ungebundeneren

Lebensbedingungen durch ein ungehemmtes Austoben seiner Individualität sein Loos vielleicht günstiger gestaltet hätte. Vielleicht; möglichenfalls aber hätte es ihn auch schon früher dem Abgrund nahegeführt, dem wir voller Trauer ihn in diesem herrlichen Schauspiel zutreiben sehen. Sein Schicksal ist freilich mit seinem Charakter gegeben: er konnte sich nicht mäßigen, und so zerrann ihm sein Leben wie sein Dichten. Dieses Urtheil, das Goethe selbst über den Poeten Günther einmal fällt, eignet sich auch für Tasso. Und es muthet uns an, als ob Goethe den jugendlichen Stürmern und Drängern seiner Zeit, einem Lenz und anderen, einen Spiegel habe im Tasso aufstellen wollen und darthun, daß es nicht genüge, genialisch in der Kunst zu sein und so sich zu geben, sondern daß das Leben noch höhere, schwierigere Aufgaben dem Künstler zuweise: seine künstlerischen Kräfte und Gaben nämlich in und mit seiner menschlichen Individualität zu einem harmonischen und schönen Ganzen zu gestalten und sich so dem Ideale des Menschentypus zu nähern.

Dieser Sinn in seinem Werke muß dem Dichter allerdings erst allmählich im Laufe von fast einem Jahrzehnt, da ihn der Stoff zum Tasso fesselte und er daran arbeitete, immer klarer aufgegangen sein. Denn in den ersten beiden Akten leuchtet noch die Idee des ursprünglichen Entwurfs vor, der wohl in der Darstellung des Gegensatzes zwischen dem dichterischen Genie, Tasso, und dem im Praktischen erfolgreichen Welt- und Hofmann, dem Staatssekretär Montecatino, zu Gunsten der Rechte des Ersteren die Gemüther der Zuschauer oder Leser zu stimmen wünschte. Unsere Theilnahme wendet sich in den ersten beiden Akten ganz Tasso zu, und wir sehen in Antonio Montecatino wesentlich nur den mißgünstigen, neidischen Diplomaten, der im Innersten zürnt, daß man nicht ihm, welcher durch seine Thaten und Unterhandlungen dem Fürsten großen Nutzen geschaffen, am Tage seiner Rückkunft von Rom einen festlichen Empfang bereitet, sondern daß dieser dem Dichterjünglinge gilt, der ohne Mühe — wie der Weltmann meint — so früh Lorbeer und Frauengunst erworben. Mit dem dritten Akte aber wendet sich das Interesse mehr und mehr dem klugen und welterfahrenen Diplomaten zu, und der Antheil an Tasso mindert sich schließlich zu bloßem Mitleid.

Die Interpreten, Literarhistoriker und Dramaturgen haben sich den Kopf zerbrochen, warum Goethe zu diesem Ergebniß gelangte; warum er die ursprüngliche Absicht der Verfechtung der Rechte des künstlerischen Genius gegenüber der praktischen Weltklugheit später fallen ließ und letzterer in gewissem Sinne den Sieg und die Palme zuerkennt. Man hat

den Grund hauptsächlich darin gefunden, daß Goethe wahrscheinlich durch das Studium der Tassobiographie des Abbate Serassi eine historisch getreuere Auffassung vom Charakter Tassos erhalten und so zu einer objektiven, mehr realistischen Darstellung sich genöthigt gesehen habe. Unzweifelhaft ist hieran etwas Wahres. Aber den eigentlich springenden Punkt für Goethes sich ändernde Auffassung seines Stoffes habe ich noch nicht vermerkt gefunden. Goethe konnte nur so lange daran denken, im Tasso eine Apotheose des Genius zu schaffen, als er sich des pathologischen Momentes in seinem Helden noch nicht mit größter Klarheit bewußt geworden war. Der wirkliche Tasso endet im Wahnsinn; er trägt die Keime seines Unterganges in seiner körperlichen und geistigen Beschaffenheit; er wird damit zu einem Gegenstand der ärztlichen mehr als der dichterischen Fürsorge. Er büßt die Fähigkeit der freien geistigen Entwickelung ein; der schöne Schein der freien Selbstbestimmung und Selbstüberwindung geht verloren, so viel der Dichter sich auch trotz allem bemüht, ihn festzuhalten. Mußte Goethe bei seiner objektiven Natur dem Historischen Zugeständnisse machen, so mußte auch seine Sympathie mit der Gestalt Tassos wesentlich schwinden und sich vielmehr dem Manne zuwenden, der sich sein Schicksal klug selber zu bilden versteht, dem unabhängigeren Herrn seines eigenen Geschicks, dem Staatssekretär Antonio Montecatino. Das rein menschliche und psychologische Moment als eminent künstlerisches hat also nach meiner Ansicht entschieden den Ausschlag für die veränderte Auffassung, mit der Goethe später den Tasso behandelte, gegeben. Tassos Schicksal ist pathologischer Art, Antonio dagegen ist der freie Schmied seines Glücks. Die urgesunde Natur Goethes mußte sich zu dieser letzteren Gestalt hingezogen fühlen und sich ihr künstlerisch liebevoller widmen als der des Tasso, bei welcher ihn die historische Wahrheit beengte und hinderte. Dies, glaube ich, ist die stichhaltige Erklärung für das Fallenlassen des ersten Planes, den wir noch in den ersten Akten erkennen können, und der auf die „Apotheose des Genius" schlechthin abzielte.

Der Darstellung wird, wie schon gesagt, überall die delikateste Aufgabe gestellt. Poór als Tasso fand überall im Sinne des Dichters das rechte Maß und verflocht Leidenschaft und Schönheit zu einem beifallswürdigen Gebilde. In der verhängnißvollen Streitscene mit Antonio, in den Monologen, bei der Andeutung des in der Ferne sich ankündenden Wahnsinns, und am Schluß endlich, als Tasso die Herrschaft über sich gänzlich verliert, die Prinzessin umarmt und dann sich willenlos Antonio hingiebt, gab Poór überall die Beweise tiefsten Verständnisses in großen Feinheiten der Dar-

stellung. Das Gleiche läßt sich vom Antonio Pepplers sagen. Besonders vollzog sich der Uebergang von der sich absichtlich überhebenden intriguanten Unterschätzung Tassos zur besseren Würdigung im Sinne der auch staatlichen Nutzbarkeit eines solchen Dichters und endlich zum rein menschlichen Mitgefühl mit dem Unglücklichen, der, ein Spiel seiner Einbildung und seines Temperaments, sein Glück selber zerstört, darstellerisch vollkommen korrekt und nicht ohne eigenartige Momente. Warum die Rolle der Lenore von Este so schwierig ist, habe ich schon Eingangs erwähnt. Frl. Hildburg suchte ihr überall gerecht zu werden und offenbarte den Kern dieses zarten, allzu feinen Wesens besonders in dem Zwiegespräch mit der Sanvitale im zweiten Auftritt des dritten Aufzugs mit vielversprechendem Talent. Ihre Erscheinung erleichterte auch im Aeußeren das Verständniß dieser herrlichen Frauengestalt. Das Gegenbild im gewissen Sinne zum Antonio, wenigstens hinsichtlich der feineren Selbstsucht und des Hanges zur höfischen Intrigue, — sie verstehen sich auch so trefflich! — war der Frau Mondthal zugewiesen. Das Leichtlebige, fein Sinnliche gelang ihr dabei wohl am besten. Die Vorstellung war im Ganzen eine würdige Veranschaulichung eines der tiefsinnigsten und formvollendetsten deutschen Dramen.

Goethe.

Faust.

In vier Vorstellungen für die Bühne eingerichtet von Hugo Müller.
Musik von E. Lassen.

Aufführung am 9., 10., 11. und 16. Mai 1898 im Königl. Theater zu Hannover.

I.

Faust. — Mephistopheles.

In jedem Jahre, wenn der Frühling wiederkehrt, erfreut das Königliche Theater zu Hannover seine Besucher durch die Aufführung des Goethischen Dramas. Eine freundliche Gewohnheit, die man auch für alle Zukunft beibehalten mag. Denn auch für unsere Literatur in ihrer bisherigen Entwickelung bedeutet ja Goethes „Faust“, in seinem ersten Theil, den vollendeten Frühling, mit allen erschlossenen Blüthen und aller frischen jungen Pracht. Wie auf den Lenz in der Natur, so paßt auch auf den der deutschen Dichtung, wie er namentlich in Goethes Lebenswerk, der Faust-

tragödie, vor uns ausgebreitet liegt, das Wort der Erzengel im Prologe zu diesem Werk:

„Die unbegreiflich hohen Werke
Sind herrlich wie am ersten Tag".

Und nicht blos ein Ausschnitt aus dem Drama wird uns hier vorgeführt; die ganze Dichtung können wir uns an vier Abenden anschauen und vor unseren leiblichen Augen die erhabene gewaltig große Schöpfung sich aufbauen und entstehen sehen, die so Mancher im Geiste dem Dichter nachzuerschaffen mit heißem Bemühen bestrebt ist. Wenn auch Vieles auf der Bühne so räthselhaft bleibt wie im Buche und das Unvermittelte mancher Scenen dort noch fühlbarer wird, so fällt doch wiederum Licht und Glanz aus der lebendigen Darstellung oft auf die inneren Geheimnisse der Dichtung, und wo sie ein Märchen bleibt, steht uns dasselbe doch im vollen Zauber der Wirklichkeit vor Augen und erfüllt oder ergänzt das Bild, das wir uns in unserer Phantasie gemacht haben. Auf die Vorzüge und Mängel der Viertheilung des Werkes nach der hier beliebten Hermann Müllerschen Einrichtung kommen wir am Schlusse unserer Besprechungen zu reden und springen nun zunächst, hier dem besten Beispiele, dem des Mephisto im Prologe, folgend, mitten in die Sache und die Dichtung hinein und machen als Kritiker gleich dem Vater aller Kritik, dem Teufel, unsere Reverenz.

Goethe selbst hat in seiner Tragödie den Mephistopheles an zwei Stellen charakterisirt. In der Scene, wo Gretchen den Geliebten nach seinem Glauben fragt, sagt sie von jenem: „Kommt er einmal zur Thür herein, Sieht er immer so *spöttisch* drein Und *halb ergrimmt*", und in der Wald- und Höhlenscene nennt Faust ihn „*kalt und frech*". Danach darf man sich nicht wundern, daß selbst tiefblickende Philosophen und nachdenkliche Deuter dem Goethischen Teufel das eigentlich und wesentlich satanische Element, das Dämonische, das auf den Urgrund alles Bösen zielt, aberkannt haben. Das ist aber nicht richtig. Diese Denker, den abstrakten Begriff des Bösen vor Augen, verkennen erstens die Aufgabe des Dichters, dieses Element der Hölle in greifbarer, wirkender und umgänglicher Persönlichkeit vorzuführen. Hierbei muß nothwendigerweise, bei der Berührung mit den Kleinlichkeiten im Wirkungskreise der Menschen, die dämonische Natur in ihrer zum größten Theil furchtbaren und gräßlichen *Erhabenheit* zurücktreten, da das kleinliche menschliche Getriebe des Tages sonst vom überragend Bösen erdrückt würde. Deshalb hat Goethe mit sicherem Scharfblick das grauenhaft erhabene Dämonische zur teuflischen *Ironie* abgetönt; ja, das Dämonische, den Menschen unmittelbar anstachelnd, kann

sich, um ihn nicht zu vernichten, allermeist gar nicht anders äußern denn als Schalksnatur. Und zweitens haben jene Grübler übersehen, daß in der Dichtung denn doch auch dem innersten Kerne des Bösen, seinem Wesen und Begriff, genug geschieht. Der Herr sagt im Prolog zu Mephisto: „Zieh diesen Geist von seinem Urquell ab". Damit ist die echt satanische Aufgabe des Mephistopheles treffend dargethan. Faust will sein persönlich beschränktes Selbst zum schrankenlosen Ich erweitern; über alles Wissen und Sehnen und über den Trieb hinaus, bloß gottähnlich zu sein, strebt er selber ein Gott zu werden, die Natur des Schleiers zu berauben, Macht heischend über Himmel und Erde, nicht blos mit Gedanken, sondern mit der That, er, den der Erdgeist spöttisch den „Uebermenschen" nennt. Er vergißt dabei, daß er selbst ein Geschöpf ist wie die Natur, und daß ihm deshalb das souveräne Erfassen und Beherrschen ihres innersten Wesens ewig versagt sein müsse. In jenem Drange aber ist er leicht von Gott zu trennen, in Gegensatz zu dem Prinzip alles Guten zu bringen, in Genußsucht und niedrigen Egoismus zu verstricken, zur Lüge, zum Trug und zu jeder Todsünde zu verleiten, während er immer in dem Wahne befangen ist, dadurch sein Selbst zum Selbst der Menschheit überhaupt genießend zu erweitern, indem er allen ihren Schmerzen und Freuden auch im Sinnentaumel sich hingiebt. So zugleich hofft er das Gewissen zu übertönen, ledig zu werden des Gefühls der Abhängigkeit von einem Höheren. Faust will sich nicht genügen lassen, Mensch zu sein, zwischen Tag und Nacht zu schweben; da er den Glauben verschmäht, der ihn, allerdings gebunden, zu den himmlischen Sphären emporhebt, so will er, frei und als ein vermeintlich Freier, sich über die niederen Sphären, die Sinnenwelt, verbreiten und wird folgerichtig schließlich ein Genosse der spukhaftesten, unnatürlichsten, widrigsten teuflischen Gemeinheit, in der Hexenküche und auf dem Blocksberg — „vom Himmel durch die Welt zur Hölle". Und doch ist es das rein Menschliche in seinem Busen, das ihn immer wieder rettet, ihn immer wieder in Fühlung mit Natur und Gott bringt. Gegen das rein Menschliche, als ein immer irgendwie Ebenbildliches der Gottheit, wendet sich daher Mephistos Bemühen beständig in wechselnder Bethätigung, bis zur fast unmittelbaren Enthüllung seiner ureigensten dämonischen Natur, wenn er, nach Verleitung zur Todsünde, zu Mord und Verführung, mit grausigem Hohn auf Faustens Willensfreiheit anspielt: „Warum machst Du Gemeinschaft mit uns, wenn Du sie nicht durchführen kannst? Willst fliegen und bist vorm Schwindel nicht sicher? Drangen wir uns Dir auf oder Du Dich uns?" Das ist erhabenster Ernst des Dämons,

das ist keine Ironie des Schalkes mehr. Hier offenbart sich das wahrhaft und metaphysisch Satanische, welches das innerste göttliche Wesen des Menschen durch die vollbrachte Sünde zertreten glaubt und die ohnmächtige Seele nunmehr ganz in der kalten Teufelsfaust zu halten wähnt. Hat Mephisto, vom sophistelnden Scholaren an, alle Seiten des menschlichen Wesens bisher nur ironisirt, seine Dämonennatur der menschlichen Natur mit teuflischer List anpassend und sie in mannigfaltigen Schattirungen persiflirend, so tritt er von der Scene auf dem Felde an als die Macht des Bösen schlechthin mit erhabener Großartigkeit dem armen rathlosen zerschmetterten Erdensohn bis zum letzten Worte des ersten Theils „Hierher zu mir", bis zur letzten Geste gegenüber, mit der er den Flammenmantel über ihn schlägt.

Ja, so müßte Mephisto dargestellt werden. Der Schauspieler müßte Alles zur Erscheinung bringen in ihm, vom vergnüglich Schalkhaften bis zum Typus des Bösen in seiner entfesselt dämonischen Natur; in allen Farben der Hölle müßte er schillern, das Wort des Dichters bis zur negativen Erhabenheit steigernd in der Scene auf dem Felde, und was wie spitze Strahlen am irdischen Horizont von der Hölle her längst hin und wider schoß und wetterleuchtete, das müßte sich dort in jener unvergleichlichen Scene zur vollen höllischen Glorie, wie ein Schein und Licht vom Norden, der Mitternacht, her, entfalten. Nur einmal habe ich den Mephisto so darstellen sehen, durch Possart, dessen vorzüglichste Rolle er meines Wissens und Erachtens ist, weil dieselbe auch seinem künstlerischen Naturell vollkommen entspricht.

Mephisto müßte so dargestellt werden, sage ich, wenn man nämlich mit meiner Auffassung seiner Bedeutung für das Drama einverstanden ist. Ich leugne nicht, daß bei meiner Deutung, die sich freilich auf des Dichters Wort und auf die Entstehung stützt und mit den besten Gründen vertheidigt werden könnte, Mephisto sich zum teuflischen Princip schlechthin entfaltet, zur Idee des Bösen, eine Auffassung seines Charakters und seiner Natur, auf die Goethe erst im Laufe der Jahre und höchst wahrscheinlich durch Schillers Einfluß gekommen ist, wie sich deutlich aus dessen Brief an Goethe vom 23. Juni 1797 kundgiebt. Schiller erklärte es hier für unabweislich, daß „die Natur des Gegenstandes" Goethe bei der Fortführung der Dichtung „eine philosophische Behandlung auferlegen und die Einbildungskraft sich zum Dienst einer Vernunftidee hergeben müsse". Aber schon in der Ausgabe des sogenannten Faust-Fragments von 1790 hat das Bild Mephistos etwas Allgemeines erhalten. In der Scene in der Hexenküche lehnt Mephisto es ab, als „nordisches Phantom" von der Hexe begrüßt zu werden;

er hat Huf und Schweif abgelegt und die Allerweltskultur hat auch auf ihn, seine Gestalt und sein Wesen, eingewirkt. Wir sehen klar, daß sich schon damals die ursprüngliche Anschauung Goethes von diesem Teufel verändert, verallgemeinert hatte; aber auch Spuren und Trümmer der ersten, ursprünglichen Konzeption sind erhalten geblieben, und diese lassen in Mephisto einen ganz bestimmten Teufel, keineswegs den Satan als Prinzip des Bösen, als Träger und Symbol einer „Vernunftidee", erkennen. Mephisto stand vor der Phantasie des jungen Goethe als ein echter, mittelalterlicher Teufel, in eng begrenzter, höchst charakteristischer Persönlichkeit, nach Art der alten Sage, wenn auch nicht in gleicher Beschränktheit. In dieser Wandlung der dichterischen Vorstellung von der Persönlichkeit Mephistos liegt nun die Schwierigkeit der Darstellung für den Schauspieler. Es kommt ganz darauf an, welcher Phase der Entwickelung dieser Teufelsgestalt der Schauspieler sich zuneigt: ob ihn die Figur, wie sie sich dem Auge des jüngeren Dichters oder wie sie sich dem des älteren darbot, in ihre Kreise lockt. Danach wird ihre Grundanlage ein für allemal festgelegt erscheinen: der Mephisto des älteren Goethe wird seinen Einfluß auf den des jüngeren in der Darstellung geltend machen wie bei Possart, oder umgekehrt wie bei Peppler. Aus diesem Grunde erklärt es sich, daß dem allgemein Gebildeten, der immer auf das Symbolische im Mephisto ausgeht, zuerst die Pepplersche Darstellung ganz schnurrig und absonderlich vorkommen muß. Sie widerstreitet jeder allgemein giltigen Deutung, und erst allmählich wird Einem klar, woran man bei Peppler eigentlich mit dessen Mephisto ist. Ich sah ihn jetzt zum ersten Male, er hat den Teufel aber schon einmal so gespielt und ist von der Kritik zum Theil hart mitgenommen worden. Auch mein kritischer Sinn, der von ganz anderen Vorstellungen vom Mephisto beherrscht wurde, lehnte sich anfangs nicht wenig gegen diese Darstellung auf. Allmählich aber zog mich die höchst originelle Figur, die Peppler aus dem Teufel macht, immer fester in ihren Bann; ihr nackter Realismus, an alte Holzschnitte aus der Zeit des Faust und des Mittelalters erinnernd, führte mich zu der Ueberzeugung, daß Herrn Peppler vielleicht eine ganz persönlich festgeprägte und in dieser Prägung allerdings auch eng umschränkte Figur vorschwebt, jener Vorstellung in etwas ähnlich, die der junge Dichter selber bei der Konzeption des Mephisto gehabt haben mag. Es ist nicht der Teufel der philosophischen Anschauung, sondern einer mit gewissermaßen historischen Bestimmtheiten der Faustsage, ähnlich der Auffassung, wie ihn Goethe selbst wohl zuerst mit klaren, sicheren, festen Umrissen sich gezeichnet hat. Es ist „des Chaos wunderlicher Sohn" in seiner ganzen grotesken Erscheinung; auch

an die phantastische Manier E. T. A. Hoffmanns kann man mitunter denken. Als fahrender Scholast wirkt er in der krassen Art eines alten Holzschnitts, gespenstisch und doch wieder nüchtern; als Junker mehr wie ihn Hoffmann veranschaulicht haben würde. Charakteristische Züge für diesen eigenartigen Teufel sind Kälte und Frechheit und ein höhnischer Stolz, mit dem er überall dem Faust entgegentritt, — der „halbe Ingrimm", von dem Gretchen spricht. So verliert er alle Gemütlichkeit, selbst fast allen Humor; auch in der Scene mit dem Schüler zeigt sich bei ihm nur eine abstoßende, freche, diabolische Komik, die uns zwar witzig anmuthet, aber zugleich doch den höheren Humor der ganzen Situation fast zerstört. Dem Verführerischen fehlt jede, vielleicht kann man sagen teuflische Grazie; es ist die nackte, gemeine Sinnlichkeit, die vom Mephisto Pepplers ausgeht. Ebenso in den Scenen in Auerbachs Keller, in der Hexenküche. Auch darin zeigt sich ein tiefes Eindringen in den eigentlichen Charakter Mephistos, der sinnlich gemein ist, dem für jedes höhere, besonders menschliche Gefühl das Verständniß fehlt, dessen gemeine Sinnlichkeit Peppler gut ins Teuflische verzerrt. Mephisto schleppt ja den Faust — den Helden des Genusses — durch den Sumpf der menschlichen und den tiefsten Abgrund der höllischen Sinnlichkeit, er hofft in diesem Schlamme jedes bessere Fühlen bei ihm zu ersticken. Das ist alles anzuerkennen und zu verstehen und beruht auf richtigster Erwägung. Und doch braucht man dieser Auffassung nicht unbedingt zuzustimmen und kann sehr wohl einem universelleren, gleichsam idealeren Bilde Mephistos den Vorzug geben. Im Einzelnen, selbst innerhalb der Pepplerschen Charakteristik, läßt sich Manches kritisch bedenken. Das allzuschnelle, abgerissene, meist stolz befehlende, fast jedes Pathos vermeidende Sprechen wirkt verwirrend und bleibt oft unverständlich; warum diese fliegende Hast? Soll dadurch an das Element des Feuers erinnert werden, an das Unbeständige, Flackernde im teuflischen Wesen? Oder ahmt man etwa die schreckliche Manier des Herrn Kainz nach? Nur zweimal wurde Peppler in der ersten Vorstellung, die bis zum Schlusse der Scene in der „Hexenküche" dauert, pathetisch. Einmal als er vor dem Schüler davon sprach, daß sich die Gesetz' und Rechte wie eine ewige Krankheit forterben und wie vom Rechte, das mit uns geboren, nie die Rede sei. Da schlug er einen volleren Ton an, wohl, um die menschliche Empfindung und Entrüstung zu persifliren. Dann der Hexe gegenüber, als er sich ihr zu erkennen giebt: „Erkennst du mich? Gerippe, Scheusal Du! Erkennst Du Deinen Herrn und Meister?" Da richtet er sich auf, in wirklichem Zorne. Sonst ist der gleichmäßig höhnisch stolze, kalte freche Ton ohne jede Leidenschaft charakteristisch

für die Darstellung Pepplers, und wenn ich sie mit einem Worte benennen soll, so finde ich kein anderes als: Karikatur. Das heißt nicht in dem tadelnden Sinne, als karikire er den Teufel, was ein besseres, treffenderes Vorbild voraussetzen würde, sondern er karikirt in ihm alles menschliche Gefühl, Denken und Vorstellen, die menschliche Natur, Herz und Gestalt. Er hat nichts Verlockendes, dieser Mephisto, und es bleibt doch die Frage, wie sich Faust gerade einem solchen Repräsentanten der Hölle ergiebt. Oder liegt auch darin eine Feinheit; ist dieser Mephisto der absoluten Verzweiflung Faustens gerade recht? Auf die weitere Darstellung darf man gespannt sein.

II.

Gretchen und ihre Schuld.

Die zweite „Faust"-Vorstellung beginnt nach der Müllerschen Einrichtung mit der Scene vor dem Dom und den Worten, mit denen Faust dem Gretchen seine Begleitung anbietet. Diese Vorstellung umschließt die Gretchen-Tragödie und pflegt denn auch am meisten begehrt und besucht zu sein. Der Vorhang mußte sich wohl zehn Mal heben, und die Darstellerin Gretchens, Frl. Hildburg, wurde für ihre kaum überstandenen Todesqualen im Kerker auf das Angenehmste belohnt und entschädigt. Auch der böse Mephistopheles in flammendrother Gewandung (Peppler) bewies, daß er nicht bloß für den Applaus der Hölle, sondern auch der Gallerie und des Parketts freundliche Empfänglichkeit besitzt. Emerichs Faust ist eine tüchtige Durchschnittsleistung mit guten Momenten. Aber zu besonderer Anerkennung ist keine Veranlassung vorhanden. Wir sehen einen Gelehrten, der dem Bücherstaube und der Hypochondrie, die ihn bei der Unzulänglichkeit alles menschlichen Wissens ergriffen, Valet sagt, sich neuverjüngt in das wirkliche Leben drängt und Herz und Sinne der Liebe öffnet, einen Philosophen, der ein Mensch wie andere Menschen wird. Aber das spezifisch Faustische, das ich bereits skizzirt habe, vermißt man fast ganz, den Faust, der Leben und Welt nicht mehr begreifen, sondern genießen will, und der doch seines göttlichen Kernes nicht verlustig geht. Besser glückte es ihm in den Liebesscenen, obwohl es auch hier an wahrhaft tiefer Empfindung gebrach, und in der Kerkerscene wurde Faust fast gänzlich zum Schatten seiner selbst. Peppler als Mephisto zeigte sich vorzüglich in den Scenen mit Frau Martha Schwertlein als Schalk und voller Humor. Dieses Zusammenspiel mit Frau Baumeister ist allen Lobes werth; beide holten aus den komischen und drastischen Situationen Alles heraus, was nur geeignet war, ihrem Spiel an charakteristischen Momenten

Reichthum und Mannigfaltigkeit zu verleihen, und das zündete auch unmittelbar bei den Zuschauern. Frau Baumeister ist eine wundervolle Marthe; nur giebt sie sich wohl etwas zu elegant oder besser gesagt zu abgeschliffen, was man gerade bei ihr in dieser Rolle nicht erwartet hätte. In ihrer reifen Koketterie und mannstollen Beschränktheit, in ihrer kupplerischen Art, in den Uebergängen von neugieriger Erwartung zu oberflächlicher Rührung und niedrig selbstsüchtiger Entrüstung bei der Nachricht vom Tode ihres Gatten folgten an Genie streifende mimische Einfälle förmlich blitzartig einander. Es ist sehr zu bedauern, daß Frau Baumeister Hannover verläßt. Hinsichtlich des Zusammenspiels standen diese Scenen zwischen Peppler und Frau Baumeister in erster Reihe; diese beiden spielten wirklich für einander, das Publikum war für sie nicht vorhanden. Von Faust und Gretchen läßt sich vielfach nicht dasselbe sagen. Ueberhaupt ist hier einmal auf die Unsitte hinzuweisen, die mir so sehr wie diesmal noch nie aufgefallen ist: daß unsere Schauspieler viel zu viel ins Publikum spielen. Dieses Hinausschauen ins Haus, während Herz und Sinne dem Partner gehören sollten, ist der Tod der Illusion für die Zuschauer. Man müßte doch im Allgemeinen spielen, als geschähe es hinter herabgelassenem Vorhang. Musterhaft in dieser Beziehung waren die Italiener und die Engländer. Wie gesagt, machten Mephisto und Frau Marthe diesmal hierin eine rühmliche Ausnahme. Wenn Mephisto sich Gretchen zuwandte, in Marthens Zimmer, so blickte er sie durchbringend an, als wollte er seine sinnlichen Gedanken in sie überfließen lassen, — ein sehr guter Zug. Seine Höflichkeit war grotesk, wie er sich in der ersten Vorstellung gab. Von dem Auftritt auf dem Felde an, vor der Kerkerscene, enthüllte sich das eigentliche satanische Wesen; auch im Kostüm, das ihn wie Gluth umgab, deutete der Darsteller dies an. Mephisto fühlt sich in diesem Augenblick als Sieger; sein Plan, Faust in die tiefste sittliche Schuld zu stürzen, ist gelungen. Aber er übersieht, daß Faust bereits in enge Fühlung mit der Natur getreten ist und aus ihr neue Kraft gesogen hat, zu neuem Streben, neuem Aufschwung. So kann er nicht untergehen; sein Wille bleibt dem Guten zugewendet, trotz seiner Schuld. Und auch Gretchen, welche die äußere Rettung verschmäht, büßt nur ihren „Wahn", während ihr innerster sittlicher Kern vom Bösen unberührt bleibt und die göttliche Liebe ihr demnach verzeihen kann. Frl. Hildburgs Gretchen erfüllte die Erwartungen, welche man von der talentvollen und sorgsamen Künstlerin hegen durfte. Sie kann sich hier in ihrer natürlichen Eigenart rein und schlicht geben und die Grundempfindungen der weiblichen Seele bis zur Leidenschaftlichkeit

und zum Wahnsinn in einfacher Steigerung zum angemessenen Ausdruck bringen. Wir haben es demnach mit einer abgerundeten, in allen Theilen harmonischen Leistung zu thun. Manche Einzelheiten erinnern an Marie Seebach. Feodor Wehl hat eine genaue Analyse des Spiels der Seebach in seinen von Eugen Kilian veröffentlichten „Dramaturgischen Bausteinen" gegeben; die Abhandlung dürfte für alle Gretchendarstellerinnen sehr wichtig sein. Das Gretchen des Fräulein Hildburg hatte aber auch einen selbständigen Zug aufzuweisen; der Eifer, mit dem sie Faust auf seinen Glauben prüft, hatte etwas Herbes, Bestimmtes, so daß von diesem Augenblick an der Charakter eine Sonderfärbung erhielt, etwas ganz Individuelles, das auch blieb und lebhaft wieder in der Kerkerscene hervortrat. In dieser Weise habe ich das selbständige Wesen bei Gretchen noch nicht herausgefühlt; das — höchst wahrscheinlich ganz spontane und unbewußte — Betonen dieses Wesensmomentes wirft ein scharfes Licht auf die Nothwendigkeit des Fehltritts und der Rettung Gretchens. Sie hat ihren festen Willen, sie ist nicht bloß Wachs in Faustens Hand. Ihre Schuld ist wirklich die ihrige. Man versteht es so besser, wie sie auf Faustens noch unausgesprochenen Wunsch, sie in ihrer Kammer zu besuchen, eingeht und ihn zum Kommen auffordert. Das ist sonst ein störender Zug im Bilde Gretchens; in der Darstellung Fräulein Hildburgs wird er verständlich. Und dieser Eigenwille läßt sie dann auch die Sühne ihrer Schuld wählen und ihre zeitliche Rettung verschmähen. Etwas eigenartig Festes, verborgen Stolzes haftet an dem Gretchen unserer tragischen Liebhaberin, das sich mit ihrer Naivetät und ihrem mädchenhaften Wesen zu einer Charakterschöpfung mischt, die nicht herkömmlich ist. Dergleichen läßt sich aber kaum deutlich definiren, es ist wie ein Hauch und stammt aus der eigenen Persönlichkeit der Künstlerin. Bisweilen könnte das Spiel noch reicher nüancirt werden, z. B. in den Augenblicken des Wahnsinns. — Ein ausgezeichneter Valentin, der brave, aber doch selbstsüchtig und keineswegs zart fühlende Bruder Gretchens, ist Poór. — Aus dem Lieschen am Brunnen machte Frau Schacht ein recht schnippisches, selbstgerechtes Ding.

III.

Der zweite Theil von Goethes Faust als schönstes Beispiel zu Bacon=Bormanns Lehre von der allegorischen Poesie. — Das Testament Goethes an das deutsche Volk.

Der „Knabe Wagenlenker" hat gut sagen: „Denn wir sind Allegorien, Und so solltest Du uns kennen!" Kenntniß und

Verständniß der Allegorien-Schaaren und des allegorisch-symbolischen Inhalts des zweiten Theiles der Goethischen Dichtung bleibt aber auch emsigstem Deuterbemühen zum Theil verschlossen. Wußte doch Goethe anscheinend selber nicht mehr recht, was er eigentlich unter dem Homunculus verstanden wissen wollte, als ihn Eckermann gelegentlich danach fragte. Die Deutung, die er gab, reicht durchaus nicht zum klaren Verständniß hin, und die Erklärungen, welche die Kommentatoren ersannen, sind auch nur so so. Hermann Müller, der für die hiesige Königliche Bühne den Faust geviertheilt hat, giebt die Düntzersche Meinung wieder. Der Leser dieser Erläuterungen kann sich ja nun wenigstens etwas bei der ganzen klassischen Walpurgis-Farce denken; wenn er aber die bunte Maskerade auf der Bühne sieht, in wandelnden Gestalten, so verliert er wieder Faden und Verständniß. Der Gesammteindruck ist, wie gesagt, der einer zwecklosen bunten Maskerade, wobei die Schaulust rein äußerlich befriedigt wird und bei der man die größte Hochachtung vor dem maschinellen Können des Hoftheaters bekommt.

Der zweite Theil des Faust ist ein musterhaftes Beispiel zur Theorie Bacons von Verulam von der Bedeutung der allegorischen Poesie. Bekanntlich hat im Jahre 1894 der Humorist Edwin Bormann in seinem tollen Buche „Das Shakespeare-Geheimnis" diese Baconische Theorie auf Shakespeares Dramen anzuwenden versucht, um auch seinerseits zu dem witzig phantastischen Ergebniß zu gelangen, Bacon habe die Shakespeareschen Stücke verfaßt. Der Witz ist ihm aber hinsichtlich Shakespeares nicht gelungen. Auf Goethes zweiten Faust indessen paßt diese Theorie ausgezeichnet, besonders in der Bormannschen Vervollständigung derselben, welche die Anwendung der Allegorie auf das Drama betrifft. Nach Bacon gebührt der parabolischen und allegorischen Poesie der höchste Rang im Reiche der Dichtung. Sie diene zum Erleuchten wie zum Verhüllen, sei also eine Lehrmethode und ein Kunstgriff für Verheimlichung. Letztere, die Verheimlichung, zeige die Geheimnisse der Religion, der Politik und der Philosophie verhüllt durch einen Schleier von Fabeln und Parabeln. Bacon empfiehlt die Pflege dieser wichtigen Gattung der Poesie und vergleicht die Poesie mit einer mystischen Pflanze, die über die anderen Wissenschaften emporgewachsen und sich über sie verbreitet hat. Dichtkunst sei wie ein Traum vom Wissen. Da nun der englische Philosoph die dramatische Dichtung höher als die erzählende werthet und die allegorische höher als jede andere Gattung, so wäre durch eine Verschmelzung der dramatischen mit der allegorischen der Gipfel der Dichtkunst überhaupt erreicht. So folgert Bormann. Es bleibe ihm überlassen, Goethes zweiten Faust zur Erhärtung und Krönung dieser Lehre heranzuziehen, was er

bisher noch nicht gethan hat. Da Bacon auch drei Beispiele giebt, drei Parabeln über das Universum, nach der Fabel des Pan, über den Krieg, nach der Fabel des Perseus, und über die Begierde, nach der des Dionysus, so ist ja auch damit eine Handhabe zu einer scharfsinnigen neuen Abhandlung geboten. Läßt sich nicht aus dem Umstande, daß Goethe den Kaiser zum Pan, zum Beherrscher des Universums macht, daß er den Knaben Wagenlenker, die Poesie, über den Inhaber der Schätze der Welt, den Plutus, und über die ganze soziale und politische Maskerade erhöht, mit größter Kommentatoren-Wahrscheinlichkeit schließen, er habe Bacons Lehre durch ein umfassendes und höchstes Beispiel, im Drama, bewahrheiten und illustriren wollen? Also auf zum Tanze! Ich begnüge mich für meine bescheidene Person mit der Ehre der Anregung. Aber das ist unleugbar, des Engländers Lehre von der Bedeutung der Allegorie ist im zweiten Theil der Goethischen Dichtung aufs Glänzendste praktisch durchgeführt.

Dies didaktisch-allegorische Drama ist das Testament Goethes an das deutsche Volk. Er hatte es kurz vor seinem Tode zu Ende geführt, versiegelte die Handschrift dann und bestimmte, sie solle erst nach seinem Ableben veröffentlicht werden. Er führt den Faust in diesem Theile in die große Welt, nachdem derselbe die kleine mit ihren Schmerzen und Freuden im ersten kennen gelernt. Faust nimmt nunmehr alle Bildung, welche Kunst und Natur, für sich und im Bunde, im klassischen Alterthum und in der Neuzeit gezeitigt haben, voll ernsten Strebens in sich auf, — wobei gewiß Schillers Lehre von der reinsten Sittlichung der Menschheit durch die ästhetische Bildung dem Olympier Goethe vor Augen stand, — und durch diese Läuterung seines Wesens reift Faust zur universellen That heran, zum Wirken im Dienste der Menschheit, zu deren allgemeinem Wohl. Hierin findet er dann das erhabenste Glück, das dem Menschen als edelstem Repräsentanten seiner Gattung zu Theil werden mag, und so möchte er dieses Glück festhalten: „Verweile doch, du bist so schön!" Der Teufel aber ist geprellt, denn in seiner bekannten Dummheit beim Abschließen des Paktes hat er unter dem höchsten Genuß nur den gemein sinnlichen, den Menschen mit dem Thiere gemeinsamen, nicht den geistigen und ethischen verstanden, der des Menschen Geist mit der Gottheit, mit seinem „Urquell", verbindet und eint. Mephisto hat also seine Aufgabe, Faust von diesem Urquell abzuziehen, nicht erfüllt und damit seine Wette verloren.

Dies ist in Kürze der ideelle Gehalt des zweiten Theils. Und das ist allerdings der Idee nach das wundervollste Testament, das der größte Deutsche seinem Volke hinterlassen konnte. Ueber den

individuellen Inhalt des Lebens, mit seinem engbegrenzten Wirken und Streben, mit seinem Genuß und seinem Leiden und der unausbleiblichen Verstrickung in Irrthum, Sünde und Schuld, soll der deutsche Mensch sich mittelst universeller ästhetisch-ethischer Bildung erheben zum vorbildlichen Wirken für die Menschheit, das ihn über die persönliche und — auch das dürfen wir nicht vergessen, wenn wir Goethes Ideal treu deuten wollen — selbst über die nationale Schranke und Abgeschlossenheit, sofern sie sich nur als solche geltend machen und damit zum Hemmniß des Strebens nach Vollkommenheit werden möchte, in die Sphäre des reinen Menschenthums emportragen soll. Bemühen wir uns alle immer weiter strebend der Erfüllung dieses idealen Testaments beständig näher zu kommen.

Von einer Darstellung im engeren Sinne läßt sich bei der Aufführung des zweiten Theiles des Faust nicht gut reden. Niemand hat ja eine in der Wirklichkeit wurzelnde Rolle zu spielen, eine Persönlichkeit um ihrer selbst willen zu gestalten; ein jeder, selbst Faust, bewegt sich in symbolischer Aufgabe und soll nicht vorstellen, was er *ist*, sondern was er nach der Absicht des Dichters *bedeutet*. Wir sehen zum großen Theil die Verkörperung von Begriffen und Phantasmen vor uns, von Abstraktionen der Vernunft. Am meisten bleibt noch *Mephisto* in seiner eigenen Haut und deshalb tritt er auch schauspielerisch so plastisch in den Vordergrund. Wäre *er* nicht und würde er nicht so gut und gelungen von Peppler dargestellt, so müßte wirklich dem Zuschauer oft die Geduld schwinden. Dem Teufel ist seine Aufgabe jetzt sehr erleichtert: er hat in der Hauptsache nur noch zu kritisiren und zu ironisiren und wird nicht selten in seiner Weise lehrhaft, wobei er sich mitunter direkt ans Publikum zu wenden hat. Ein Glück auch, daß man Peppler überall verstand; denn sonst war herzlich wenig zu verstehen. Der Komponist, so charakteristisch seine Musik gerade für den zweiten Theil des Faust ist, hat doch unnöthig viel gethan. Es wird viel zu viel gesungen und singend deklamirt, und die herrlichen Verse Goethes, die eine ewige Fundgrube für die Schönheit, den unermeßlichen Reichthum und die Bildungsfähigkeit unserer Sprache gerade im zweiten Theil des Faust sind, gehen nach Sinn und Bedeutung im überwiegenden Maße verloren. Nun gar bei dem Vortrag, der hinter der Scene erfolgt! Da ist schon die Rede ohne musikalische Begleitung so gut wie leerer Schall. *Man sollte einmal versuchen, den Homunculus in irgend einer Form schauspielerisch vorzuführen.* Sobald die Phiole aus Wagners Laboratorium entschwebt, könnte Mephisto mit einer Geste eine luftige Erscheinung mit angemessener sym-

bolischer Gewandung aus dem Boden beschwören, die nun die Phiole, die freilich eine passende Form erhalten müßte, in Empfang nähme, fortan von ihr unzertrennlich wäre und alles spräche, was Homunculus zu sagen hat. Das würde auch viel poetischer für die Anschauung wirken als das große Glasgefäß in der jetzigen Gestalt allein. Man könnte dies wohl versuchen. Die bedeutsamen Reden des Wunderdinges wären dann auch zu hören. Die Scene zwischen dem Baccalaureus (Steinecke) und Mephisto unterbrach das schattenhafte Getriebe realistisch wirksam; das war ein herzerfrischend kecker und flotter Bursche, der die Welt aus sich, aus seinem Ich deduzirt und nur vor seiner eigenen Weisheit Respekt hat. Goethe hat bekanntlich die Fichtesche Lehre vom absoluten Ich in diesem Original verspottet. Unter den griechischen Gestalten trat Albert als Thales würdig hervor und machte auch die Lehren desselben in einem der Dichtung durchaus angemessenen, sinnvollen und klaren Vortrage eindringlich und bedeutend.

IV.

Goethe über seinen Faust und dessen Aufführbarkeit. — Die Bühnenbearbeitungen.

Ueber seinen „Faust" hat Goethe öfter mit Eckermann sich unterhalten. Goethe bestritt, daß er in dem Werke eine bestimmte „Idee" habe darstellen wollen. „Da kommen sie und fragen, welche Idee ich in meinem Faust zu verkörpern gesucht. Als ob ich das selber wüßte und aussprechen könnte! Vom Himmel durch die Welt zur Hölle, das wäre zur Noth etwas; aber das ist keine Idee, sondern der Gang der Handlung. Und ferner, daß der Teufel die Wette verliert, und daß ein aus schweren Verirrungen immerfort zum Bessern aufstrebender Mensch zu erlösen sei, das ist zwar ein wirksamer, manches erklärender guter Gedanke, aber es ist keine Idee, die dem Ganzen und jeder einzelnen Scene im Besonderen zu Grunde läge. Es hätte auch in der That ein schönes Ding werden müssen, wenn ich ein so reiches, buntes und so höchst mannigfaltiges Leben, wie ich es im Faust zur Anschauung gebracht, auf die magere Schnur einer einzigen durchgehenden Idee hätte reihen wollen!" Was ferner die Verständlichkeit der Dichtung betrifft, so sagt Goethe: „Der Faust ist doch etwas ganz Inkommensurables, und alle Versuche, ihn dem Verstand näher zu bringen, sind vergeblich. Auch muß man bedenken, daß der erste Theil aus einem etwas dunklen Zustande des Individuums hervorgegangen. Aber eben dieses Dunkel reizt die Menschen und sie mühen sich

daran ab, wie an allen unauflösbaren Problemen . . . Der erste Theil ist fast ganz subjektiv; es ist alles aus einem befangeneren, leidenschaftlicheren Individuum hervorgegangen . . . Im zweiten Theil aber ist fast gar nichts Subjektives, es scheint hier eine höhere, breitere, hellere, leidenschaftslosere Welt, und wer sich nicht etwas umgethan und einiges erlebt hat, wird nichts damit anzufangen wissen." Ueber die Möglichkeit der Aufführung auf einem Theater befragt, antwortete Goethe: „Es würde ein sehr großes Theater erfordern und ist fast nicht denkbar . . . Die Hauptsache ist, daß es geschrieben steht; mag nun die Welt damit gebaren, so gut sie kann, und es benutzen, so weit sie es fähig ist." Goethe war es daher auch ganz gleichgiltig, was die Theater aus dem Werke machen würden, ob man es zu einer Oper gestaltete oder einzelne Partien, wie z. B. die Franzosen es mit der Helena machten, zu irgend einem theatralischen Zwecke herausnähme; ihm war es genug, in seinem Lebenswerk eine räthselhafte Fülle von Weisheit über alle Gebiete der Kunst und Natur in abwechselnder künstlerischer Form niedergelegt zu haben. Mochte ein jeder sehen, wie er damit fertig würde.

An Bühnenbearbeitungen ist denn auch kein Mangel. Otto Devrient brachte 1876 in Weimar die Dichtung an zwei Abenden auf die Bühne, in einem ersten und einem zweiten Tagewerk. Seit der Zeit ist auch der zweite Theil öfter gegeben worden, in mannigfacher Bearbeitung. Einen „Faust" für drei Abende hat Adolf Wilbrand hergestellt; einen gar für einen Abend Adolf L'Arronge (das sogenannte „L'Arrongement des Faust"); Hermann Müller hat für die hiesige Bühne eine Aufführung an vier Abenden vorgesehen. Diese Eintheilung halte ich für die bedenklichste. Denn läßt man sich auch die Trennung des ersten Theils in zwei Abschnitte gefallen, die man als Tragödie Faustens (bis zum Schluß der Hexenküche) und als Tragödie Gretchens bezeichnen kann (von der Scene vor dem Dome an, wo Faust Gretchen zum ersten Male anspricht), so fällt doch der dritte Abend mit seinem Gang bis zum Ende der klassischen Walpurgisnacht vollständig ab, weil er dem allgemeinen Verständniß zu wenig bietet, und die Komödie des Homunculus das Publikum unmöglich weder unterhalten noch belehren kann. Dagegen bietet der vierte Abend in der ursprünglich als für sich bestehendes Stück gedachten „Helena", sowie in der Darstellung des Greisenalters und des Todes nebst der Apotheose unseres Helden an bühnenwirksamen und den Zuschauer fesselnden Theilen und Bildern genug. Nur hätte Müller besser der Helena einen breiteren Raum gönnen und dafür die Darstellung der Schlacht, die mit ihren Berichten und ihrem Spuk sehr wenig

Anziehendes hat, noch mehr zusammenstreichen sollen. Am Ende bleibt eine Zurichtung des Werkes für zwei Abende das Zweckmäßigste; die Walpurgisnächte müssen dabei in erster Reihe fallen.

Am vierten Abend wirkten die „Helena", das Zwiegespräch zwischen Faust und Mephisto im Hochgebirge (vierter Aufzug des zweiten Theils), ferner das Idyll Philemon und Baucis und endlich die Scene, wo Fausten die Sorge beschleicht, am schönsten. Die Schlacht, in der Faust und Mephisto dem Kaiser den Sieg verschaffen, ist zu wenig anschaulich und einheitlich auf der Bühne; die Himmelsscene am Schluß, so gut sie angeordnet ist, müßte doch noch überirdischer, verklärter vor Augen treten, was sich mit noch besseren dekorativen Mitteln erzielen ließe. Jetzt hat sie in der abgezirkelten symmetrischen Anordnung aller Theile etwas Nüchternes, Verstandesmäßiges, zu wenig Malerisches und Mystisches. Oder will man absichtlich das Schauspiel protestantisch vernüchtern? Das wäre doch eine unzulässige Entstellung der Absicht des Dichters und ein Verstoß gegen den poetischen und mystischen Inhalt der Himmelsscene. Nein, hier müßte eine zauberhafte Welt, offenbar und doch verschleiert, in der ganzen malerischen Pracht und Fülle himmlischer Glorie nach Dantescher Anschauung sich den trunkenen Blicken erschließen. Denn Gretchen wird ja hier zur Beatrice Dantes, die den Geliebten nach sich zieht. Ein großer Maler müßte die Scene entwerfen und ein großer Tondichter die Musik liefern. Schade, daß Richard Wagner sich nicht an das Finale zum Faust gemacht hat. Auch könnten an Stelle der Walpurgisnächte größere Tonstücke treten, die den Charakter derselben mit allem Spuk dem Gefühl nahe brächten. Die Lassensche Musik ist allzu oft schwächlich und der Dichtung im Ganzen wenig kongenial. Im Faustfinale aber bietet sich einem begabten Komponisten ein unsterblicher Stoff.

Mit der Person des Faust hat das Königliche Theater diesmal Unglück gehabt. Erst versagte Emerich; Beck vom Berliner Theater sprang dann zwar in dankenswerther Weise für ihn ein, war aber augenscheinlich auch wenig disponirt. Er litt an störender Heiserkeit und seine Darstellung genügte nur in der Liebesscene mit der Helena. Im zweiten Theile der Dichtung enthüllt sich gerade in Faust der Dämon, nach Goethes eigenen Worten, während Mephisto oft zum bloßen Nörgler und Satiriker und schließlich in dem Auftritt mit den Engeln an Faustens Grabe stellenweise wirklich zum teuflischen Hanswurst herabsinkt. Der Idee nach liegt hier ein Kontrast in Shakespearescher Art vor, aber der großartige, Himmel und Hölle umfassende Humor des Briten fehlt doch oder kommt, da allzuviel aus Anstandsgründen gestrichen wird, nicht zur Geltung.

Jedenfalls muß Faust im zweiten Theile die großartigste Initiative zur That, zum praktischen Wirken im Dienste der Menschheit, überall, selbst als Greis und noch, indem er ins Grab sinkt, zur Anschauung bringen, und daran gebrach es leider Beck aus angedeuteten Gründen. Mephisto aber, dessen gewaltige Aufgabe Peppler mit großem Aufwand an geistiger Durchdringung der Rolle und eigenartigem Spiel durchführte und dafür auch Beifall genug erntete, darf zum Theil schon in den früheren Aufzügen etwas mehr an sich halten und die feinere Maske des bissigen Spötters und lehrhaften Satirikers anlegen. Peppler trug bisweilen zu stark auf und strengte dabei, wie man höflich zu sagen pflegt, sein Organ zu sehr an. Das ist gar nicht nöthig. Das Gegentheil würde viel mehr gewirkt haben. Sehr gut gelang die Aufführung der „Helena", deren Sinn ja die Vereinigung der Antike mit der Romantik ist und in welcher Goethes Liebling, Lord Byron, als Euphorion — von Fräulein Dalberg feurig und anmuthig dargestellt — als Sohn beider gefeiert wird. Frau Mondthal überraschte durch ihre geistvolle Auffassung der Rolle der Helena; ein Hauch antiker Grazie webte in der gemessenen Einfachheit ihres Spiels und besonders in dem zu klassischer Natürlichkeit abgetönten Vortrage. Diese Helena ist eine verdienstvolle und glückliche Leistung. Der Thürmer Lynkeus des Herrn von Milde bot ein edles Bild; die Schönheit des Thürmerliedes entzückt in seinem Gesange Ohr und Sinn. Auch der Chor und die Chorführerin (Fräulein Crusius) verdienen Lob. Ein drastisches Genrebild gewährten im vierten Aufzuge die „gewaltigen Gesellen" (Vollmann, Berend, Albert). Die Zeltscene, in der Habebald (Berend) und Eilebeute (Frau Schacht) plündern und rauben, verlief sehr realistisch wirksam im mittelalterlichen Geschmack. Diplomatisch fein charakterisirte Riesenberg als Bischof die Habsucht der Kirche, und sehr stattlich als Kaiser und Heerführer nahmen sich Geißler und Stiehl aus. Ein vollendetes Idyll von zartestem Reize schufen Odemar und Poór mit Frau Baumeister als Philemon, Wanderer und Baucis; namentlich gut traf Odemar die edle Einfalt des Alten. In der Darstellung mannigfach charakterisirter älterer Männer besitzt die deutsche Bühne schwerlich einen zweiten Künstler wie Odemar. Höchst stilvoll stellte Frau Scholz die gespenstische „Sorge" dar, auch der Sinn der eindringlichen herrlichen Verse kam zu seinem vollen Recht. Die Partien der drei Engel sangen die Damen Jahn, Roon und Polna schön und wirkungsvoll. Aus ihren feierlichen Weisen löst sich wie ein Strahl aus wallenden Wolken Gretchens Stimme im Gebet zur Himmelskönigin: „Neige du Ohnegleiche, du Strahlenreiche, dein Antlitz gnädig meinem Glück."

Und aus dem Chorus mysticus strömen die erhabenen Schlußverse der Dichtung auf uns hernieder.

Der Gesammteindruck der Weltdichtung würde großartiger und nicht so verwirrend sein, wenn man das Bedeutsame und theatralisch Wirkende herausnähme und auf zwei Abende vertheilte. Und dann könnte wohl Poór den Faust übernehmen. Der Regie — dem außerordentlich tüchtigen und umsichtigen Oberregisseur Ellmenreich — und allen technisch Mitwirkenden darf man für die Mühe dieser vier Abende wohl den Dank des stets ungewöhnlich gut besuchten Hauses aussprechen.

Schiller.

Don Carlos.

Aufführung am 12. Dezember 1895 im Königl. Theater zu Hannover.

Don Carlos das Drama nicht bloß der Jugend. — Nur zwei Persönlichkeiten von Blut und Fleisch. — Der tragische Witz im Don Carlos.

Schillers „Don Carlos" sehen, das ist, als läge die sonnige goldene Jugend mit allen Idealen und Ueberschwänglichkeiten, mit ihren Engeln und Teufeln noch einmal vor unseren Blicken, die Jugend, die so reich ist in ihrem Gefühl für die starken Kontraste; als ständen wir in der erhabenen Alpenwelt, mit ihren eisigen Gipfeln über, vor uns, und dem Donner und Blitz unter, neben uns. Die Empfindung des Erhabenen in seinen stärksten Abschattungen und das Gefühl des rein Tragischen werden selten so stark angeregt und befriedigt wie in diesem Schillerschen Drama. Ueber diese allgemeine Empfindung vergißt man leicht die bekannten Mängel und Schwächen dieser Uebergangsschöpfung des großen Dichters. Es bleibt eine starke, langdauernde Befriedigung zurück, das Zeugniß, daß unsere Seele an etwas wahrhaft Schönem und Bedeutendem Antheil gehabt hat. Dessen ist sich auch wohl Jeder wieder bewußt geworden, auch der reife Mann, auch der kritisch Gesinnte. Denn über all den Verzeichnungen waltet der mächtige Zug und Schwung und bricht aus ihnen siegreich hervor, der ewige Kampf der gewaltigen Mächte der Welt, der Freiheit und der Knechtschaft, der Jugend und des Alters, des idealen und des egoistischen Wollens. Das Historische und das Persönliche in eine philosophische Allgemeinheit zu erheben und auf diese Weise mit dem Stempel unverlöschlicher Allgemeingültigkeit zu versehen — dieser Hang und Drang Schillers tritt dem Zuschauer kaum jemals

so deutlich vor Augen, so greifbar nahe wie im „Don Carlos“. Und dies klar zu erkennen, gewährt auch dem gereiften ästhetischen Bewußtsein immer neuen Genuß. Es ist deshalb auch falsch, was Bulthaupt und Andere vor ihm und nach ihm sagen: daß dieses Drama das „der gebildeten Jugend“ sei, „sofern sie nicht blasirt ist“. Nein, es bleibt auch das Drama des wissenden, des überschauenden Alters, in dem angedeuteten Sinne; es bleibt das Drama jedes Menschen, der nicht verbildet und blasirt ist.

Die technischen Mängel, die Gebrechen der Charakteristik hindern daran nicht. Nur zwei Persönlichkeiten von wirklichem Fleisch und Blut giebt es in dieser Schöpfung: den König und die Königin. Beide sind klar und sicher erfaßt und ausgestaltet. Diesem wirklichen König der realen historischen Macht und Gewalt tritt der Repräsentant der Idee, des Weltbürgerthums, der idealen Freiheit und Gesinnung schattenhaft gegenüber, der Marquis Posa. König Philipp ist ein fest und kräftig gezeichneter Despot; das Innerste der menschlichen Natur erschließt uns der Dichter, indem er zeigt, wie dieser Despot, mitten unter den Anbetern der königlichen Macht, nicht nur vom Gefühle der Einsamkeit überwältigt wird, sondern auch Sehnsucht nach Freundschaft und aufrichtiger Hingebung fühlt. Das ist außerordentlich ergreifend und diese Momente brachte Peppler sehr überzeugend und wirkungsvoll zur Darstellung. Dabei blieb er immer der sich auf sich selbst besinnende Despot, bis zu der Revoltescene, wo der König Hut und Mantel, die Zeichen der Macht, von sich wirft. Von diesem Augenblick an ist der König ein gebrochener Mann in seiner Eifersucht und Rachgier; seine der Hingebung bedürftige Natur verleugnet sich jedoch auch jetzt nicht, wenn auch angesichts einer ganz anderen Macht als der durch Posa verkörperten Humanität. Er sucht wieder Hülfe bei der Inquisition, er giebt sich ihr hin, unterwirft sich der Gewissensknechtung. Schade daß Stiehl die außerordentlich feine Rolle des Großinquisitors in abstoßend drastischer Art auffaßte, so etwa, wie fanatische Lutheraner sich eine solche Persönlichkeit ausmalen. Diese gleichförmig hohle Deklamation kann ja Kinder graulich machen. Die kirchliche Uebergewalt, der auch ein König Philipp sich beugt, soll in voller Majestät erscheinen, in der furchtbaren Erhabenheit des Fanatismus, nicht aber als Schrecken erregende Kolportageroman-Figur. Groß war Peppler in der Scene nach der durchwachten Nacht, wo bei diesem Herrscher der gequälte, nervöse Mensch in seinen Zweifeln, seinem Argwohn, seiner Menschenverachtung, seiner Sehnsucht nach einer fühlenden Brust mit dem königlichen Wesen kämpfen und krampfhaft ringen. Feine Züge bot Peppler in der Scene mit Posa. Ueberhaupt ist

Pepplers Spiel reich an kleinen Feinheiten, dem Entzücken des kritischen Auges; dieses reiche Spiel verräth freilich viel künstlerische Reflexion, nicht so sehr das, was man „Natur" nennt, was sich ja indessen auch ohne Reflexion nicht zu wirklichem Künstlerthum herausbildet. Der König Philipp ist eine Glanzrolle Pepplers, an dem unsere Hofbühne eine ausgezeichnete Erwerbung gemacht hat. — Den merkwürdigsten Kontrast zu diesem Herrscher bietet der Marquis Posa, die Versinnbildung des Weltbürgerthums mit seinen „unpraktischen" Ideen von Freiheit und Menschlichkeit. Da giebt es was zu deklamiren, und trotz des Bestrebens, aus dieser schattenhaften Skizze einen Menschen zu formen, muß doch hier ein zu weit gehender Realismus vermieden werden, weil es eben vergebliche Mühe ist. Ein jugendlicher Schwärmer mit dem Anhauch des Weisen — ungeschickte Schauspieler machen daraus einen altklugen jungen Thoren, oder sie lassen ihn nur wortmächtig und gespreizt predigen. Ein Jüngling, ein Philosoph und Denker, ein feiner und kluger Weltmann — alles das soll Posa sein und soll wieder weder klug noch Menschenkenner sein, denn wäre er es, so würde er in diesem Carlos unmöglich aufrichtig den einstigen Beglücker einer großen Nation sehen können. Was man Schiller dagegen trotz dessen eigenem Rechtfertigungsversuch am meisten zum Vorwurf macht, daß Posa dem plumpen Mißverständniß zum Opfer fällt, Carlos habe der Eboli den Plan Posas mit Flandern ausgeplaudert, scheint mir sehr erklärlich. Ein solcher Mensch und Denker fällt immer hinein, wenn er sich auf Intriguen einläßt. Er ist dazu geboren, ein Opfer zu werden. — Mit einer Wonne, die man ihm nachfühlte, gab sich — oder soll ich sagen wiegte sich — Poór in der brandenden Leidenschaft des Don Carlos, dieses wundervollen Nichts einer edlen Jünglingsnatur, wie sie im Buche steht, eines der schwächsten Charaktere vom Standpunkt männlichen Empfindens, die Schiller geschaffen. Poór entsprach den Erwartungen, die man von seiner schönen Begabung stets hegen darf. Daß ein Posa und ein Carlos die Macht eines Philipp vernichten wollen, ist der tragische Witz im Don Carlos, ein Witz wider Willen des Dichters. — Die Eboli der Frau Mondthal war mehr heroisch-kokett, eine eigenartige Mischung, die ihren Reiz hat. — Die Königin des Frl. Heberlein giebt zu irgend welchem Einwand keine Veranlassung; sie war so, wie sie sein soll, edel und mit einem Anflug von Kühnheit in der verletzten Würde in der Scene, wo der König mit seiner Eifersucht auf sie einstürmt und sie in Ohnmacht sinkt; mit einem Hauch von Ritterlichkeit in ihrem Verhältniß zu Don Carlos. Sie bleibt immer diesem knabenhaften Jüngling überlegen — eine sinnvolle Darstellung.

Schiller.

Die Jungfrau von Orleans.

Aufführung am 22. Februar 1899 im Königl. Theater zu Hannover.

Darstellung der Jungfrau.

Mit einer Glorie hat Schillers Dichterkunst die Jungfrau umgeben; sie „schuf das Herz, sie wird unsterblich leben.“ Damit aber dieser dramatische Hymnus auf die Vaterlandsliebe auch auf der Bühne unsterbliches Leben verrathe, ist es nothwendig, daß die Darstellerin der Johanna die romantische Gestalt ebenfalls mit dem Herzen schafft, und daß sie die ganze Skala der Empfindungen, vom naiv Mädchenhaften bis zur flammenden patriotischen Begeisterung und religiösen Entzückung und bis zur erhabenen Mystik der gottbeseelten Seherin beherrscht. Wie eine Oriflamme muß ihr Fühlen und Schauen himmelan steigen; das ganze Drama mit allen übrigen Personen darf nur der mehr oder minder von der Flamme beleuchteten Schale gleichen, aus der sie sich hervorhebt. Bei dem allgemeinen Mangel an ausgezeichneten Darstellerinnen Schillerscher Heldinnen berührt es überaus wohlthuend, solchem Ernst und Eifer, solcher Innigkeit und Hingebung an diese idealste aller Aufgaben der Schauspielkunst zu begegnen wie bei Fränlein Hildburg. An dieser Johanna kann man sehen, was die Künstlerin seit einigen Jahren gelernt, wie sie sich vertieft hat, wie sich ihr der wunderbare Gehalt dieser Schillerschen Idealgestalt mehr und mehr erschließt. Dieses ehrliche Ringen, dieses Erfühlen, nicht bloß Erlernen, ergreift die Herzen, wie es von Herzen kommt. Es ergreift ähnlich, wie die Seelenmalerei der alten deutschen Meister bei ihrer sich nur langsam vervollkommnenden Technik, die sie Schritt für Schritt mit aller Anstrengung erringen müssen. Fräulein Hildburg hat mit bedeutenden Schwierigkeiten zu kämpfen; was in ihr lebt, was sie innerlich erschaut, will nicht leicht hervortreten; bei dem, was sie aus innerstem Gefühl, aus dem Gemüth heraus gestalten möchte, versagt noch öfters die Technik; die schauspielerische Gewandtheit vermag noch nicht eine gewisse Einförmigkeit, nicht der Auffassung, aber der Wiedergabe durch das Wort, den Ton, die Geberde zu beseitigen. Aber die Fortschritte sind überall bemerkbar, sie springen geradezu in die Augen und berechtigen zu der Hoffnung, daß diese mit sichtbarem Ernst schaffende Künstlerin es noch zu einer gewissen Vollendung bringen werde. Ich kann sie ja leider hier nicht in jeder Phase ihrer Rolle mit meinen Anschauungen begleiten; nur einige Be-

merkungen kann ich zur Erwägung anheimgeben. So vermisse ich noch das traumhaft Geheimnißvolle in Akt I, Scene 10, wo sie dem König den Inhalt seines Gebets offenbart; sie muß es thun, als lauschte sie der inneren Stimme, die ihr alles eingiebt. Ueberhaupt muß die Darstellerin auch in späteren ähnlichen Auftritten mehr als Gefäß der Gottheit, als Pythia, erscheinen; allzu glatte und gefällige Deklamation zerstört aber diesen mystisch-ekstatischen Eindruck, dieses Ringen mit den inneren Gesichten, mit dem Dämon. Die Entzückung in der Erzählung von der Erscheinung der Madonna blühte — um so zu sagen — sehr gut am Schlusse auf. Aber eine größere Modulation im Vortrage ist nöthig, in dreifacher Steigerung. Zuerst einfache, bescheidene, erinnernde Erzählung bis zum Verse: „Und einstmals, als ich eine lange Nacht", dann folgt der Beginn der Vision, das Gespräch mit der Madonna; die Worte dieser müssen in erhabenem Schauen, mit großem Tone, die eigenen zagend und erschauernd gesprochen werden, bis endlich die volle himmlische Vision zu heiliger, klarer Entzückung führt, als hätte Johanna alle Anwesenden vergessen. Die visionäre Bezeichnung des Ortes, wo das Schwert gefunden werden soll, müßte wie aus tiefstem Erschauen, mystisch verschleiert, erfolgen. Die Prophezeiung des Sieges und der Krönung am Schluß der 11. Scene des 1. Aktes: „König von England und ihre Herzoge" ergeht in sonnenheller patriotischer Begeisterung mit der bestimmtesten klarsten Plastik des Tones. In Akt 2, Scene 4 ist alles Mädchenhafte abgethan; das entschiedene kriegerische Wort der Führerin herrscht, das stolzeste Selbstbewußtsein kennzeichnend. Leider fällt in der hier benutzten Bearbeitung des Dramas der Montgomery-Auftritt fort, obgleich dort die Jungfrau in einer sehr wichtigen Phase ihrer Mission, ganz in dem Banne derselben, willenlos handelt; damit ist auch der wundervolle Kontrast zur Lionelscene, in der sie ihrem Herzen, also dem eigenen Willen gehorcht, vollkommen zerstört. Der überaus schwierige Ueberredungsauftritt mit dem Herzog von Burgund gelang der Künstlerin im Ganzen überzeugend; glühender Vaterlandssinn paart sich mit drängender Innigkeit; als Johanna auf ihre Sendung mit logisch zwingender Gewalt hinweist, muß sie in dieser ihr so fernliegenden dialektischen Kunst sich so zeigen, als kämen ihr diese Gründe von einer verborgenen Macht, der sie in zagenden Reflexionen gehorcht, bis zur freudigsten, freiesten Gewißheit: „Doch jetzt, da ichs bedarf, Dich zu bewegen" u. s. w. Der „Donnerkeil" in ihrem Munde ist nicht so zu verstehen, als müßte die Darstellerin sich gewissermaßen überschreien, — was Frl. Hildburg auch nicht thut, — das Bild kennzeichnet nur das Treffende, zwingend Ueberzeugende ihrer Rede und Argumente.

Dann erhebt sich der Schluß zur triumphirenden Freude und Rührung. Der aufgenöthigte Charakter der Gottgesandten und Kriegerin, der Feldherrin fällt ganz dahin am Wendepunkt ihres Schicksals, da sie Lionel gegenübertritt und ihn verschont. Hier ist nur und nur das liebende Weib darzustellen und auch im Spiel darzuthun. Der Künstlerin gelang dies im Ganzen trefflich; nur muß sie wohl mehr aus dem plastischen Spiel zum charakteristischen übergehen. Auch in dem großen lyrisch-epischen Eröffnungsmonologe des 4. Aktes dürfte das Spiel noch mehr zu vermannigfaltigen sein; hier ist ja reichste Gelegenheit dazu, die Reflexionen und Empfindungen mimisch auszumünzen. Im letzten Akte sehen wir wieder die begeisterte Kriegerin, aber im Unterschied von den früheren Scenen dieser Art ganz die aus eigener Willensentscheidung handelnde. Dieser eigene opferfrohe Wille steigert sich bis zum heilig individuellen Grimme in dem Gebet, womit sie, die bisher vom Himmel Gezwungene, den Himmel selber zwingt, der ihre Ketten löst. Auch diese Scene verdient reichliche Anerkennung. Der Schlußvers des Dramas lautet aber nicht: „Kurz ist der Schmerz, doch ewig ist die Freude", sondern: und ewig ist die Freude. Es handelt sich nicht um einen trivialen Gegensatz zwischen irdischem oder Todesschmerz und überirdischer Freude; Schmerz und Freude gehen Hand in Hand und fließen in einander über, als unzertrennliche Gefährten; die ewige Freude hat ja schon auf Erden diese Jungfrau über allen zeitlichen Schmerz erhoben. — Die Gesammtaufführung bot zu besonderen Ausstellungen keinen Anlaß; das wohl fast ausverkaufte Haus — ein höchst erfreuliches Zeugniß für den durch die „Moderne" unverdorbenen Geschmack der Hannoveraner — that sich in Beifallsspenden genug.

Schiller.

Maria Stuart.

Aufführung am 31. Mai 1898 im Königl. Theater zu Hannover.

Der Charakter der Maria in seiner Totalität. — Die Hauptrichtungen der Darstellung und ihr möglicher Ausgleich. — Ein Wort des Kaisers.

Frau Friedhoff hat sich in der Rolle verabschiedet, die sie in früheren Jahren auf der hiesigen Königlichen Bühne und auch sonst als Gast in anderen Städten öfters gespielt hat. So lange ich in Hannover bin, habe ich sie hauptsächlich nur auf dem Gebiete

des Salons mit seinen mannichfachen Aufgaben kennen und schätzen gelernt; als Tragödin in einem klassischen Drama sah ich sie nunmehr in ihrer Abschiedsvorstellung zum ersten Mal. Bei einer solchen Gelegenheit hat die Kritik, die es mit ihrer verantwortungsvollen Aufgabe ernst nimmt, einen schwierigen Stand. Man ist gern bereit, einer Künstlerin von Verdiensten nur Liebenswürdiges zu sagen; da aber die Bühne ein öffentliches Institut und kein Gesellschaftszimmer ist und auch die scheidende Schauspielerin die freie Wahl hatte, sich in einer für sie besonders vortheilhaften Rolle noch einmal zu zeigen, so darf das Wohlwollen, das man selbstverständlich empfindet, das kritische Gewissen nicht beeinflussen.

Als Salondame ist Frau Friedhoff eine geschmackvolle Darstellerin. Ihre Auffassungsweise geht auf ein reich ausgestattetes elegantes Spiel, dem es auch nicht versagt ist, Leidenschaft und tiefere Empfindung zu veranschaulichen. Ob es ihr möglich ist, der Leidenschaft einen elementaren Charakter zu geben, bleibt für mich, der ich sie nur in der einen tragischen Rolle gesehen, die Frage. Den natürlichen Vorzügen ihrer Begabung bietet sich in der Rolle der Maria, das heißt, so wie Frau Friedhoff sie auffaßt, ein weitgesteckter Spielraum: was durch Routine zu erreichen ist, wurde bis zur Grenze des Möglichen verwirklicht. Aber unter der Eleganz der Erscheinung und des Spiels wurde mir, in dieser Maria wenigstens, eine echt tragische Natur nicht fühlbar; die großen idealen tragischen Formen blieben öfters nur Formen; Seele und Wesen der Maria, wie der Dichter sie aus dem Vollen schuf, erfüllten diese zum Theil sehr edlen Formen nicht genügend. Auch die Diskantstimme reicht für derartige hochtragische Aufgaben nicht aus; sobald tiefe Leidenschaftlichkeit zum Ausdruck gelangen soll, umschleiert sich die Stimme, wie in den lyrischen Theilen namentlich zu Anfang des dritten Aktes; im Schlußakt wirkte dann die Stimme, immer in derselben Tonlage, trotz aller Dämpfung gleichmäßig hell, einförmig und überhaupt für wechselnde Empfindungen nicht ergiebig genug. Dagegen ist ein solches Organ bei den auf den Verstand zielenden Stellen ganz an seinem Orte, z. B. in dem Redegefecht mit Burleigh im ersten Akt. Das Spiel zeugte von großen und guten Traditionen. Nach den Schilderungen, die mir über die Darstellung der Adelaide Ristori vorliegen, kommt ein erheblicher Theil des Reichthums an Nüancen schließlich auf deren Rechnung. Allerdings hat sich ja Vieles davon allgemein auf der Bühne eingebürgert, ohne daß man die ursprüngliche Quelle zu kennen braucht. Die Schauspielerinnen sollten sich jedoch hüten, gar zu sehr nach solchen oft rein theatralisch wirkenden Einfällen zu haschen und sie sich anzueignen. Was nicht aus der

eigenen Natur, aus der inneren Anschauung fließt, ist vor dem kritischen Auge doch oft nur Flickwerk und kann niemals wie etwas Organisches wirken, wenn es der eigenen Individualität sich nicht ganz fügt und gleichsam wieder aus ihr erwächst. Die Maria Schillers ist nur dann vollkommen erfaßt, wenn sich in ihr das Bewußtsein des Königthums von Gottes Gnaden, die katholische Glaubensmacht und der weibliche Leichtsinn zu einem heldenhaften Gebilde verschmelzen. Sie ist aber keineswegs das Ideal einer Königin, wie ein hervorragender Berliner Kritiker anläßlich des Gastspiels der Adele Sandrock meinte, die er tadelte, weil sie die „Hoffart" und „Weltlust" der Königin zu deutlich hervortreten läßt. Und doch muß dies geschehen, denn Maria ist in Leicester verliebt und Mortimer hat bei seinen Schilderungen in der ersten Unterhaltung mit ihr gerade die Wirkung auf ihre weltfröhliche Natur im Auge. Der scharfblickende Burleigh charakterisirt die Königin nicht unzutreffend gleich am Eingang des Dramas. Die Heldin darf nicht in der leidenden Königin untergehen; wenn sie auch selber von sich gesagt, sie halte sich für eine Sterbende, so ist das doch nicht ihre aufrichtige Ueberzeugung, wie ihr Thun beweist. Sie arbeitet, wie Bulthaupt in seinen „Streifzügen" richtig darlegt, unablässig an ihrer Befreiung und hofft auf den Erfolg ihrer Freunde und ihrer Intriguen, die sie auch einen Bestechungsversuch an dem Gärtner wagen lassen. Mit dem Kruzifix in der Hand tritt sie auf, aber auch den Brief mit ihrem Bildniß trägt sie bei sich, um es gelegentlich in Leicesters Hand gelangen zu lassen. Ihr Stolz ist unbeugsam, selbst unter der Maske der Demuth, auch ihre Lebenslust unzerstörbar: selbst angesichts des Todes muß sie dem Leicester noch in die Arme sinken. Maria darf nicht thränensüchtig und sentimental gegeben werden; nach Schillers Hinweis übermannt sie die Rührung nur ihrer alten Amme gegenüber. Ein eigenartiges Gepräge verlieh Frau Friedhoff der Königin. Sie begnügte sich nicht damit, sie als Leidende vorzuführen, sondern sie gab ihr überdies einen nonnenhaften Zug. Sie wollte, wo es irgend anging, bewußt oder ohne Absicht, auf die Heilige und Religiöse, die Märtyrerin ihres Glaubens, hinaus, so daß man bisweilen die Empfindung hatte, als sollte auf den fanatischen Kampf und Gegensatz der beiden Kirchen das Hauptgewicht gelegt werden. Auch bei dem Auftritt im Park zu Fotheringhayschloß hat Maria beständig den Rosenkranz in der Hand, führt ihn zum Munde und sucht mittelst seiner die Fassung zu bewahren, bis zum Ausbruch ihres Hasses. Das sieht beinahe so aus, als hätten wir es mit einer gereizten Nonne zu thun. Die überschwänglichen Manipulationen mit dem Kruzifix und dem

Rosenkranz lassen sich auf eine katholische Darstellerin, die Ristori, zurückführen, ohne daß man sie deshalb durchweg zu billigen braucht. Trotzdem ist der Glanzpunkt auch der Darstellung der Frau Friedhoff die Scene zu Fotheringhay. Hier drängte es sich der Beobachtung förmlich auf, wie die Künstlerin Alles auf den endlichen Effekt ausgearbeitet hatte. Dabei nahm aber die elementare Leidenschaft Schaden; die Darstellung wirkte nicht intensiv genug. Trefflich dagegen verlief die erste Unterredung mit Burleigh, in welcher Maria ihre geistige Gewandtheit spielen und glänzen läßt. Auch sonst war an guten Momenten kein Mangel, und man muß, trotz der anfechtbaren zu Grunde liegenden Auffassung des Charakters, die Leistung als ausgereift bezeichnen.

Man könnte wohl einmal von der üblichen berechnet staatsmännischen Art, den Burleigh zu gestalten, abweichen und ihm mehr Feuer und Schwung einflößen; das trüge zur Hebung der Höflingsscenen wesentlich bei. — Frau Scholz ist als Hanna das Muster einer vornehmen, höfischen „Amme" und Vertrauten.

Alles war fein abgetönt in dieser Vorstellung, bisweilen zu fein, zu zart. Namentlich bemühte sich Frau Mondthal als Elisabeth, in der Stärke ihrer Gefühlsäußerungen der königlichen Würde nichts zu vergeben.

Inwieweit der moderne Stil der Darstellung dem klassischen nicht widerstreitet, und inwiefern beide auseinander zu halten sind, das bedarf noch einer gründlichen Untersuchung. Mit ästhetischen Machtworten ist da nichts gethan, nichts mit der Forderung, daß dem modernen Geschmack keine Konzessionen im sogenannten klassischen Drama zu machen seien. Die Lebenden haben auch in diesen Dingen Recht; die vielen modernen Elemente, die das Drama, sagen wir seit Shakespeare, unleugbar enthält, schließen einen Ausgleich mit den Forderungen der Gegenwart nicht aus. Es hängt dabei Alles vom ästhetischen Takte ab. So hat z. B. Poór seine Darstellung des Mortimer ganz wesentlich gegen früher verändert; früher war er der schwärmerische Liebhaber, wie die Anhänger der älteren Darstellungsweise im Schillerschen Drama ihn lieben, welche dessen Gestalten hauptsächlich in idealisirten Umrissen vorgeführt sehen wollen; jetzt hat er den Mortimer zu einer charakteristischen Gestalt vertieft und ihn hie und da mit Zügen ausgestattet, die vollkommen modern anmuthen, ohne jedoch den idealistischen Nerv der Darstellung zu zerstören. In diesem Punkte liegt überhaupt das Geheimniß eines möglichen Ausgleichs der beiden Hauptstile, hinsichtlich der Darstellung sowohl, wie des Vortrages.

* * *

Bei dieser Gelegenheit sei ein Wort des Kaisers über die Richtungen in der Kunst verzeichnet. Konrad Dreher hat über einige Gespräche des Kaisers mit ihm auf dessen Herrenabenden mancherlei Interessantes berichtet. Er erzählt u. a.:

„Der Kaiser erkundigte sich, wie lange ich der Bühne angehöre, und um die Veranlassung, weshalb ich zur Bühne ging. Ich entgegnete, daß ich nach vollendetem Studium eigentlich Kaufmann werden sollte; aber der Drang zum Theater lebte in mir, ich wurde, was ich im Anfang gewollt, sofort — Komiker. „Damals war dies möglich", sagte ich, „jetzt sind viele junge Leute erst unschlüssig, ob sie zum Theater gehen sollten, und dann sind sie, wenn sie schon dabei sind, noch unschlüssiger, welche Richtung, „die neue oder die alte", sie einschlagen sollen." Der Kaiser nickte zustimmend und sagte: „Das liegt an den Theaterschulen. In diesen sollte den jungen Leuten, die sich dem Theater widmen, sofort klar gemacht werden, daß es in der Kunst nur eine Richtung giebt. Schade ist nur, daß durch diese Unschlüssigkeit so viele junge Talente zu langsam vorwärts kommen. In der Kunst und beim Theater darf und muß es nur eine Richtung geben — die der Wahrheit und Schönheit zugleich. Die Kunst der Wahrheit und Natürlichkeit auf der Bühne ist nicht neu erfunden, wie man den Leuten sagt, die war schon lange da; man will sie nur gern jetzt erst erfunden haben. Sei es, mir ist immer jede Neuerung, auch wenn diese in anderer Form bereits vorhanden war, recht, wenn sie nur Talente fördert, gute Kräfte bringt, und wenn nur dadurch gute Künstler kommen. Den dramatischen Lehrern, Intendanten, Regisseuren und jungen Schauspielern möchte ich rathen, die Scene zwischen Hamlet und dem Schauspieler gut zu studiren, diese allein ist ein Katechismus und Fingerzeig, daß nur Wahrheit und Natürlichkeit die Grundpfeiler der Schauspielkunst sind. Mit großem Pathos sprechen ist ein Uebel, es war mir immer zuwider, ebenso wie das Schreien auf der Bühne. Ich freue mich, wenn die Intendanten meiner Bühne junge Talente emporbringen." Wie sehr der Kaiser den Gang der Kunst und der Theaterverhältnisse verfolgt, habe ich oft aus den Anreden, mit welchen der Monarch mich jedesmal nach den Vorträgen beehrte, entnommen. Aber daß der Kaiser auch so genau über Theatervorgänge berichtet ist, habe ich erst nach dem letzten Herrenabend in Wiesbaden erfahren."

Daß die Quelle der Aesthetik des Kaisers Shakespeare ist, wird bei Allen, die es mit unserer dramatischen Kunst gut meinen, Freude erregen. Im Uebrigen ist freilich der Ausspruch, es gäbe nur eine Richtung in der Kunst, die der Wahrheit und Schönheit,

sehr diskutabel. Denn aus den Antworten auf die Fragen: „Was ist Wahrheit, was ist Schönheit?“ ergeben sich eben erst die verschiedenen Richtungen der Kunst und ihre Epochen. Was der einen wahr und schön ist, däucht der anderen unnatürlich, unwahr und häßlich. Es giebt kein allgemein gültiges Princip der Wahrheit und Schönheit in der Kunst.

Kleist.

Das Käthchen von Heilbronn.

Aufführung am 12. Januar 1899 im Königl. Theater zu Hannover.

Das Käthchen von Heilbronn, eine Art deutsches Märchendrama. Käthchen als Naturkind.

In der Kunst des Inscenirens steht unsere Hofbühne unter den großen Theatern in allererster Reihe. Das wurde aufs Neue durch die Aufführung und Neueinstudirung des großen „historischen“ Ritterschauspiels von Heinrich v. Kleist „Das Käthchen von Heilbronn“ bewiesen. Das Stück ist zum Theil mit ganz neuen Dekorationen aus dem Atelier der Gebr. Kautzky in Wien ausgestattet worden und stellt sich jetzt in einer Pracht dar, die an sich schon sehenswerth ist. Oberregisseur Ellmenreich und Maschineninspektor Mund verdienen volle Anerkennung für die Ueberraschung, die sie den Freunden der romantischen Muse, namentlich der Heinrich v. Kleists, bereitet haben. Da die Dekorationen und maschinellen Eindrücke zunächst überwogen, so mag auch darüber zuerst etwas gesagt sein. Man ist, ebenso wie beim Texte, den man zu Grunde legt, mit Recht auf die Meininger Einrichtungen zurückgegangen. Die Meininger faßten vor Allem den märchenhaften Charakter des Schauspiels ins Auge und statteten es demgemäß aus, ohne jedoch den Hinweis des Dichters auf die Historie unbeachtet zu lassen. Sie verlegten das Stück in das fünfzehnte Jahrhundert; die Waffen und Rüstungen, die Thurmgemächer und Gewänder wurden dementsprechend ausgewählt und hergestellt. Nach den Berichten über ihre Inscenirung glichen Scenen wie die Waldschenke des Gastwirths Pech, das Frauengemach auf Burg Wetterstrahl, der Gottesgerichtskampf in Worms und der Brautzug in ihrer Schönheit und Wahrheit den besten Gemälden aus der Schule van Eycks. Auch auf der hiesigen Hofbühne ist von diesen malerischen Wirkungen vieles zu spüren; die unterirdische Höhle, in der die Vehme ihre Sitzung abhält, kann nicht grauslicher vorgestellt werden, die Wald- und

Felsscenerien strömen ordentlich deutsche Märchenluft aus — nur das Feuer im Walde in der Gewitternacht flammte auf die Dauer zu gleichmäßig und langweilig empor — die Thurmzimmer, besonders das Gemach der Kunigunde von Thurneck im Schloß Wetterstrahl, sind wahre Muster altdeutschen Geschmacks und bis in die kleinsten Eigenheiten künstlerisch durchdacht, die Landschaft vor dem Kloster und die Scenerie am Bache voll reizendster, anmuthigster Stimmung, ernst und lieblich zugleich. Das Haupt- und Prunkstück ist aber der Brand des Schlosses. Solch ein naturgetreues großes Feuer mit mächtig aus dem Dache emporschlagenden Flammen ist auf der hiesigen Hofbühne wohl noch nicht gesehen worden. Das Gebäude kracht über Käthchen zusammen, aber der rettende Cherub, ihr und allen ungesehen, breitet seinen Palmenzweig schützend und rettend über das Mädchen aus, ein wundervoller Augenblick, der Höhepunkt des ganzen Dramas. Nach diesen prächtigen dekorativen Thaten fiel die Ausstattung des Platzes in Worms etwas ab; desto mehr erfreute die Schlußdekoration beim Brautgange das Auge. — Die Meininger Bearbeitung des Textes zeichnet sich durch große Pietät gegen das Werk aus; es sind in der That nur höchst überflüssige Stellen fortgelassen und nur einmal ist eine größere Ausmerzung zu verzeichnen, die Grotten- und Badescene am Schluß des vierten Aktes, vom vierten bis achten Auftritt. Man wird sie gern vermissen, so sehr sie auch bei der Lektüre den Eindruck des Schauerlichen im Charakter der gräulichen Kunigunde erhöht, die ursprünglich bei dem noch völlig märchenhaften Gepräge des Dramas als dämonische Wasserfrau gedacht war. Wie sie jetzt herumspukt, ist sie eine ganz unglaubwürdige Erscheinung, nicht Mensch und nicht böse Fee. Der Dichter soll in dieser Gestalt eine etwas boshafte Rache an Dora Stock in Dresden genommen haben. Diese von Schiller, Goethe und Körner hochverehrte Frau soll die von Kleist geliebte, im Hause Körners weilende Julie Kunze überzeugt haben, daß Kleist kein Mann für sie sei. Kleist rächte sich in der angedeuteten Weise an ihr durch ihre Karikatur in seinem Ritterdrama. — Kleist bezeichnete übrigens als den sittlichen Kern seiner Schöpfung den Gedanken: „Wenn der Mann sein brutales Recht des Stärkeren mit den Waffen der Gewalt gegen die Frau ausübt, hat wohl auch die Frau ein Recht, das man das Recht des Schwächeren nennen könnte, und das sie mit den Waffen der Sanftmuth geltend machen kann." Das bezieht sich auf die demüthige, in ihrer beständigen Demuth aber siegreiche Liebe Käthchens zu dem Ritter vom Strahl, der sehr bald sein Herz an sie verliert, wenn er sich auch noch an seine Adelsvorrechte, die eine Mißheirath nicht zulassen wollen, schwächlich klammert und

durch angenommenes rauhes Wesen das Käthchen zu verscheuchen hofft. Hier liegt nun auch die wesentliche Aufgabe der Darstellerin des Käthchens: ihre Liebe muß sichtbarlich die Rauhheit des Ritters überwinden. Macht die Darstellerin dies plausibel, so hat sie das Höchste erreicht. Und zwar muß sie es begreiflich machen trotz des mystischen Traumes, den sie und der Ritter zugleich gehabt. Die gewöhnliche und hergebrachte Auffassung der Rolle legt auf das Traumhafte, Geheimnißvolle das Hauptgewicht; man kann nicht selten eine Art Nachtwandlerin auf der Bühne sehen. Dieser Auffassung kommt die naturalistische Marotte zu Hülfe, den Zustand Käthchens auf Grund moderner psychopathischer Erkenntniß erläutern und motiviren zu wollen. Das ist irrthümlich, weil es den Märchencharakter des Stückes zerstört. Richtiger dagegen ist es, wenn Fräulein Galafrés — freilich nicht als erste — das Käthchen als frische und muntere Maid darstellt, so ein echtes, rechtes Märchenkind. Sie steckt nichts Heiliges, Reflektirtes auf, ist ein einfaches, herziges Naturkind, das über seine seltsame Lage nie grüblerisch den Kopf senkt, dessen Fühlen und Thun sich seiner Liebe jeden Augenblick, Tag und Nacht, zuwendet, ganz wie die Sonnenblume der Sonne, in zwar unerklärlicher Abhängigkeit, aber so frei von dem Nimbus räthselhafter mystischer Einflüsse, wie die Sonnenblume unter den Blumen auch frei davon ist, zum Unterschied von den phantastischen Blüthen, die sich erst am Abend erschließen und dann ihren magischen Duft ausströmen in die mondbeglänzte Zaubernacht. Das Tiefsinnig-Sentimentale geht bei solchem Käthchen unter in heiterer, gesund-schwärmerischer und natürlich-kluger Einfalt, die instinktiv das Rechte in jedem Augenblick ergreift, wo es dem geliebten Mann zu dienen oder ihn vor Gefahr zu schützen gilt. Naive Zuversicht ohne Künstelei und Gesuchtheit wird sich in ihrer Liebe und in ihrem Wesen ausprägen. Bei dieser Auffassung des Charakters wird auch eine Dosis Keckheit und geschäftig-drollige Anstelligkeit, die ins Humoristische fallen darf, eine passende Zuthat sein. Das echte Märchen wirkt mit seinen Gestalten stets in eigener Art realistisch; auch die wunderbaren Ereignisse, wie hier der Traum und das Walten des Cherubs, kommen ganz natürlich heraus. Man darf sich den Kopf darüber nicht zerbrechen; es ist so, es ist die Märchennatur. Nur nichts symbolisch erklären und motiviren wollen. Ein solches liebes Käthchen, eine solche verwunschene Prinzessin hat uns Fräulein Galafrés vorgeführt. Im Einzelnen braucht sie freilich nicht zu weit zu gehen, was das Neckische betrifft; ein Mädchen, das ganze Nächte auf dem Stroh der Ställe geschlafen, wird nicht so zimperlich thun, wie Fräulein Galafrés beim Durchschreiten des Baches, so

anmuthig dies mädchenhafte Gethue ja an sich wirkt. Auch das allzu energische und sichere Auftreten Käthchens gleich beim ersten Erscheinen vor der Vehme gehört hierher, obgleich diese naive Sicherheit den Grundzug des Käthchens bei dieser Künstlerin bildet. Wie man mir erzählt, soll Fräulein Galafrés übrigens in der ganzen Art ihres Talentes an Fräulein Preßburg, das ehemalige gefeierte Mitglied unserer Hofbühne, erinnern. Rottmann ist ein sehr annehmbarer Graf vom Strahl, ritterlich durch und durch. Die böse Kunigunde in ihrer Heuchelei und Bosheit wurde trefflich von Frau Mondthal gespielt; die körperlichen Fehler deutete die Künstlerin mit der richtigen Zurückhaltung genügend an. Frau Baumeisters alte Haushälterin war eine in allen Einzelheiten meisterlich ausgearbeitete Episodenfigur; Stiehls Waffenschmied väterlich, edel und bieder. Heiterkeit erregten Bollmann und Odemar in ihren komischen Rollen.

Hebbel.

Die Nibelungen.

I.

Aufführung am 22. April 1896 im Königl. Theater zu Hannover.

Die Nibelungen-Dichter. — Keine Willensfreiheit und keine Verantwortlichkeit.

So viel Dichter sich auch bemühten, das Nibelungenproblem dramatisch zu lösen — und es ist eine stattliche Reihe allein in unserem Jahrhundert — so ist es doch nur zweien gelungen: dem einen, der sich der gerade hierbei unschätzbaren Hilfe der Musik versichern konnte, Richard Wagner, und dem anderen, dem sich die weit schwierigere Aufgabe aufdrang, den Stoff auf dem Gebiete der Dichtung selbst zu meistern, dem großen Dramatiker Friedrich Hebbel. Während sich aber Wagner in alle Abgründe des Mystischen und Mythischen an der Hand der Musik vertiefen kann, mußte Hebbel alles Geheimnißvolle vermeiden, so weit es nur geschehen konnte, ohne das eigenartige Gepräge des alten epischen Stoffes wesentlich zu verwischen, und die gewaltigen Gestalten unserer herrlichen nationalen Sage uns menschlich nahebringen, ohne uns doch vergessen zu lassen, daß wir jene wunderbaren Helden einer zum Teil grauen Vorzeit vor uns sehen.

Nur einem Dichter von Hebbels urgewaltiger Schaffenskraft konnte diese schwierige Aufgabe gelingen. Er führt uns Menschen von Fleisch und Blut vor und weiß das Elementare in ihren Naturen typisch und doch charakteristisch zu geben und dabei, trotz der fast durch und durch dramatischen Straffung des schier kolossalen epischen Stoffes, doch den ursprünglichen episch-mythischen Reiz, der nun einmal für uns Deutsche an dem Stoffe haftet, nicht zu zerstören. Und wie ein Shakespeare verfährt er, jeder seiner Helden handelt mit einer gradezu verblüffenden Naivetät aus dem innersten Wesen heraus; wir sind gezwungen, jedem — hören und achten wir nur auf ihn und seine Eigenart — sein gutes Recht widerfahren zu lassen: dem Gunther, der Brunhilde, dem Siegfried, dem Hagen, der Kriemhild. Es wird uns schwer, hier Richter zu sein und den allein oder nur vorwiegend Schuldigen zu nennen. Sie sind alle an der Schuld durch ihre Natur, durch ihr ursprüngliches Wesen betheiligt. Das Schicksal leitet die Verwicklung und bedient sich des Zufalls, des „Unglücks", um die Katastrophe herbeizuführen. Sie handeln so, wie sie handeln müssen, mit absoluter Nothwendigkeit, ohne Freiheit des Entschlusses; an den äußeren Motiven entzündet sich ihr Thun, das dem innersten Wollen entspricht und nicht anders sein kann. Man wird, sieht man Hebbels Werk, an die unabänderliche Vorausbestimmung der Charaktere erinnert, und Hebbel, der ein Grübler war, wollte wahrscheinlich, des mythischen Elements nicht ganz sich begebend, demselben einen philosophischen Reiz in jenem Sinne verleihen. Das scheint mir aus einer Aufzeichnung in seinen Tagebüchern hervorzugehen, die auch Bulthaupt citirt, nach meiner Meinung aber nicht richtig deutet. Hebbel sagt: „Wen das mythische Fundament stört, der erwäge, daß er es, genau besehen, doch auch im Menschen selbst mit einem solchen zu thun hat, und zwar schon im reinen Menschen, im Repräsentanten der Gattung, und nicht blos in der noch weiter specificirten Abzweigung desselben, im Individuum. Oder lassen sich seine Grundeigenschaften, man nehme die physischen oder die geistigen, erklären, d. h. aus einem anderen als dem mit ihm selbst ein für alle Mal gesetzten und nicht weiter auf einen letzten Urgrund der Dinge zurückzuführenden oder kritisch aufzulösenden organischen Stamm ableiten?" Es ist, als hätte Hebbel hier dunkel an den intelligibeln Charakter Kants und an die dunkeln Willensprobleme gedacht. Aber das führt hier zu weit.

Wenn wir jedoch sehen, wie er jedem seiner Helden alles zur Hand giebt, was sie in ihrem Handeln rechtfertigen kann, nicht vor einem Forum der bürgerlichen und der Katechismus-Moral,

sondern vor der philosophischen Erwägung der nothwendigen Bedingungen ihres Seins und Wesens, die vor aller Zeit liegen, dann ist man von der angezogenen Deutung des Mythischen bei ihm nicht mehr fern. Die tragische Schuld liegt hier sicherlich beim Schicksal, das diese Menschen in Verbindung gebracht hat, die auf der Hand liegende menschliche Verschuldung freilich bei Kriemhilden. Von einer Verantwortlichkeit im tiefsten Sinne kann deshalb bei keinem die Rede sein. Hagen, die großartigste Schöpfung Hebbels in der Eigenart, wie sich dieser Recke bei ihm gestaltet hat, fühlt sich innerlich frei von jeder blos menschlichen Verantwortlichkeit; er weiß sich eins mit sich selber und geht mit einem wahrhaft dämonischen Fatalismus ans Werk. Dadurch befreit er sich ebenso gut von jeder Schuld, wie es Kriemhilde, wie es Brunhilde thut. Wohl empfinden wir Schmerz über den Untergang Siegfrieds, aber nur den höheren Schmerz, der aus der vom Dichter offenbarten Ueberzeugung quillt, daß in dieser Welt, im Kampfe der entgegengesetzten Charaktere und Gewalten, nicht Raum ist zur vollen Entfaltung des uns vor allem Sympathischen, des Lichtvollen, des Siegfriedhaften, ja daß die Nacht ein größeres Recht und eine größere Macht hat als das Licht. Und dabei soll man sich unter der Nacht nicht schlechthin das Unrecht und das Unreine vorstellen. Wie objektiv der Dichter denkt und uns denken machen will, geht klar aus den Worten der streitenden Recken und Parteigänger der beiden Heldinnen hervor.

Truchs: Es ist ein Unterschied wie Tag und Nacht.

Wulf: Wer leugnet das? Doch mancher liebt die Nacht.

Die Charaktere in ihren allgemeinen Zügen sind bei diesem Stoffe Jedem bekannt. Als Kriemhild hielt Fräulein Heberlein zuerst wohlweislich zurück, entfaltete aber den Charakter planvoll allmählich aus dem Mädchenhaften ins Frauliche und bewies endlich, Rache heischend, ihre ganze tragische Größe. Nicht überall, gerade wie bei Siegfried, wurde der eigenartige Reiz bewahrt, der diese Gestalten umwebt; man sah nicht immer eine Kriemhild. Dagegen blieb Brunhilde in jedem Augenblick das unbändige nordische Weib. Frau Mondthal verdient uneingeschränkte Anerkennung für diese durchaus festgeprägte sichere und überall einheitliche Darstellung. Der Amme gab Frau Scholz das gebührend Geheimnißvolle. Die Regie der beiden ersten Theile hatte Herr Ellmenreich; er ist der großen Aufgabe überall gerecht geworden.

II.

Aufführung am 23. April 1896 im Königl. Theater zu Hannover.

Mit der Wiederaufführung des herrlich großen Dramas eines der kraftvollsten deutschen Dramendichter hat sich die Intendanz ein bedeutendes Verdienst erworben. Der Dank ist auch nicht ausgeblieben. Eine Begeisterung im Publikum, wie man sie bei der Aufführung von „Kriemhilds Rache" im Hoftheater wahrnahm, ist in Hannover nur selten zu verzeichnen. Der Beifall wollte oft gar kein Ende nehmen; nicht nur nach den Aktschlüssen, sondern auch bei offener Scene erschallte er, und nach dem Schlusse mußten Frl. Heberlein und Peppler, welche die Hauptrollen, Kriemhild und Hagen, innehatten, wohl ein Dutzend Mal erscheinen. Hoffentlich wird dieser Anklang, den Hebbels Schöpfungen hier gefunden, zum Anlaß, auf den Spielplan noch weitere Dramen des großen deutschen Dichters zu setzen und das Repertoir auch sonst nach dieser Richtung hin zu erweitern. Die dritte Abtheilung der „Nibelungen" steht an dramatischer Entwickelung der zweiten nicht gleich. Kriemhild entfaltet in „Siegfrieds Tod" ihren Charakter, das giebt dieser Tragödie ihren feinsten dramatischen Reiz. In „Kriemhilds Rache" dagegen ist zu einer weiteren Charakterentwickelung kein Raum; der Plan, den Tod des Gatten zu rächen, steht bei ihr bereits fest, und sie ergreift nur rachedürstend und in fanatischer Entschlossenheit die beste Gelegenheit, als sie dem König Etzel die Hand zum Bunde reicht. Aus der lieblichen Maid und der minniglichen Frau ist eine Furie geworden, die nur den einen Gedanken kennt: Rache an Hagen. Der ganze Verlauf des Dramas giebt lediglich in epischer Art die Reihenfolge der Begebenheiten, die bis zum Gelingen des Racheaktes sich abspielen. Fast jede einzelne Scene aber ist dramatisch höchst wirksam, so daß das Interesse stets wach bleibt und aufs Aeußerste gespannt wird. — Frl. Heberlein bewies in der Rolle der Kriemhild die ganze Meisterschaft ihres tragischen Könnens. Sie war in den Aeußerungen ihres Schmerzes wie ihres Hasses gleich groß. Wir haben viel Gutes von dieser Künstlerin gesehen, mit dieser Kriemhilde aber hat sie den Gipfel ihrer Kunst erreicht. Es ist nicht leicht, ein einziges Gefühl, das die Seele ganz beherrscht und einnimmt, darstellerisch unaufhörlich zu produciren, ohne die Zuschauer zu ermüden; Fräulein Heberlein verfügte indessen über so viel Mittel, immer aufs neue Abwechslung in die an sich einförmigen Ausbrüche ihrer Leidenschaft zu bringen, ja, sie wuchs förmlich in und mit dieser Leidenschaft, daß man ihrem Spiele mit voller Aufmerksamkeit und regster Antheilnahme folgen mußte. Haß steht in diesem

Drama gegen Haß; das lodernde Gefühl der Rachsucht kämpft gegen die eisigkalte, abgrundtief hassende und höhnende Entschlossenheit. Wie der positive zum negativen Pol verhält sich Kriemhildens leidenschaftliches Wesen zu dem Hagens. Ein Gefühl beseelt Beide, aber es sind die entgegengesetzten Gebiete desselben. Darum ist auch die Rolle Hagens so schwierig; wo Kriemhild rast, muß er ruhig scheinen und sein, obwohl er nicht minder haßt wie sie. Beider Schuld ist eng verkettet, selbst der edle Dietrich von Bern will nicht richten, wer schuldiger sei. So müssen sie beide zu Grunde gehen, und es ist ein Trost, daß Kriemhild dem Untergang nicht entrinnt, nachdem sie, auch von der unedlen Gier nach dem Horte der Nibelungen ergriffen, ihr ganzes Geschlecht dem Tode geweiht hat. In der Darstellung der negativen, der kalten Leidenschaft liegt die Schwierigkeit für den Schauspieler, der den Hagen zu spielen hat. Er muß über alle Künste gebieten, die hierzu erforderlich sind und muß außerdem verstehen, in Hagen uns nicht nur einen kalten Bösewicht sehen zu lassen, sondern einen Recken, der kühl und vermessen an sein Werk geht und es, vom verhängnißvollen Ausgang überzeugt, mit fatalistischer Ruhe durchführt. Peppler ist dies einerseits, im Spiel, wohl fast durchweg gelungen, andererseits charakterisirte er, in der Maske, den Unhold zu sehr. Von besonders wirkungsvollen Momenten könnte man mehrere nennen; überraschend groß glückte die Mord- und Kampfscene während der Tafel im Saal, wo sich die ganze Wucht des Charakters offenbarte. Diese Scene war glänzend inscenirt und vollzog sich geradezu meisterhaft. Peppler hat sich bei dieser dritten Abtheilung des Dramas auch als Regisseur bewährt. Die Striche, die das Werk nothgedrungen über sich ergehen lassen mußte, waren sehr geschickt und wenig bemerkbar gemacht. So ist das große, wundervolle, ergreifende Werk hier in sehr würdiger Weise zur Aufführung gekommen, ein ehrenvolles Zeugniß für unsere Hofbühne und ihre Leitung.

III.

Aufführung am 29. und 30. Septbr. 1897 im Königl. Theater zu Hannover.

Beseitigung des alten Schuldbegriffs. — Entlastung Hagens. — Zwei Stilarten des Spiels: das Charakteristische und das Harmonische.

Was Hebbel mit seiner Dramatisirung des Nibelungenstoffes bezweckte, hat er selber in seinem Nachlaß klar ausgesprochen. Er

wollte den dramatischen Schatz des Nibelungenliedes für die **reale** Bühne flüssig machen, nicht aber den poetisch-mythischen Gehalt des weitgesteckten altnordischen Sagenkreises, dem es selbst angehört, ergründen oder gar ein modernes Lebensproblem illustriren. In dem Epos bewunderte es Hebbel, mit welcher künstlerischen Weisheit der große Dichter den mystischen Hintergrund seines Gedichts von der Menschenwelt, die doch bei oberflächlicher Betrachtung ganz darin verstrickt scheint, abzuschneiden gewußt, und wie er dem menschlichen Handeln trotz des bunten Gewimmels von verlockenden Riesen und Zwergen, Nornen und Walkyrien seine volle Freiheit zu wahren verstanden hat.

Indem der Dramatiker selber uns seine Anschauung des epischen Liedes mittheilt, sehen wir, wie sich vor seinen Augen der gewaltige Stoff auch dramatisch aufbaut, und es ist in der That nicht nöthig, das zu thun, wovor er selber warnt, nämlich in seinem Trauerspiel hinter der „Nibelungen Noth“ mehr und Tieferes zu suchen, als eben der „Nibelungen Noth“ selbst. Wenn uns das Vorspiel „Der gehörnte Siegfried“ und der erste Akt von „Siegfrieds Tod“ nicht warm machen, so ist der Grund freilich der, daß Hebbel dem mythischen Element darin seinen Platz anweisen mußte, um den Charakter der Sage zu wahren und sie nicht auf das Niveau einer rein menschlichen Handlung und Begebenheit gleiten zu lassen. Sobald aber, vom zweiten Akte in „Siegfrieds Tod“ an bis zum Schluß von Kriemhilds Rache, mehr und mehr das Letztere dennoch geschieht, wird auch das Herz des modernen Zuschauers gewonnen und in Lust und Leid, in Schauder und Staunen wie nur je fortgerissen und bewegt. Allerdings kann das Nibelungenproblem, künstlerisch gedacht, nur im Musikdrama ganz gelöst werden, weil die Musik den mystischen und mythischen Zauber, die ganze Nebelwelt der Sage unserem **Gefühl** nahe bringt und so zu einer Realität, zu einer **Wirklichkeit** im **Gefühl** werden läßt. Dies kann dem Dramatiker, der nur mit dem Worte schaffend seine Aufgabe lösen soll, nie gelingen, und es glückte auch Hebbel nicht. Wie er sich auch bemüht, den Zaubermantel der Sage um seine Personen zu schlagen, der Mantel entgleitet seinen Händen, die Riesen und Heroen stehen als Menschen vor uns und müssen sich als solche vor unserem Verstande psychologisch legitimiren, sobald wir eine höhere Theilnahme für sie hegen sollen, als die einem bloßen Märchen gezollte. Soviel aber ist gewiß: **für unsere dramatische Dichtung ist der Nibelungenstoff endgiltig durch Hebbel erledigt.** Was an dramatisch wirksamen Motiven im Liede lag, hat Hebbel in die Sphäre dramatischer Anschauung und Entwickelung mit so großer gestaltender Macht emporgehoben,

wie nie einer vor ihm. Mehr vermag diese Materie, in ihrem ganzen Umfange behandelt, nicht herzugeben. Wie günstig sie aber auch, durch den großen epischen Dichter vorbereitet, dem Dramatiker zu liegen scheint, so spröde ist sie ihm doch selbst in ihrem rein menschlichen Gehalte, nicht minder fast als in dem vorher angedeuteten mythischen. Das merkt man vorzugsweise nicht bloß an der Gestalt der Brunhilde, sondern auch an der Hagens. Und so herrlich schienen dem Dichter auch diese, sobald er sie sich handelnd oder leidend dachte, daß er das alte Gesetz des Dramas, die Schuld vernichte und nicht das Unglück, einfach durchbrach und es offen aussprach, daß hier das Unglück an allem Verderben die Schuld trage und nicht der Mensch. Freilich war ihm Shakespeare im „Hamlet" hierin schon voraufgegangen, aber nicht so klar und bündig, mit der ausdrücklichen Erklärung. Bekanntlich fußen die modernen „Naturalisten" ganz auf dieser Anschauung, wobei sie es sich freilich oft sehr bequem machen.

Am Hagen hat der Dichter mit wahrem Tiefsinn geschaffen. Um den furchtbaren Grimm wider Kriemhild und Siegfried völlig zu begreifen, zu ahnen, muß man freilich auf den Grund der Sage schauen. Die Treue des Lehnsmannes gegen seinen König löst das Räthsel in der That nicht ganz. Aber welche ungeheure Gewalt diese Sippen- und Lehnstreue ausübte, geht ja am besten aus dem Schlußauftritt von „Siegfrieds Tod" hervor, wo die ganze Partei Hagens, nebst dem König und dessen Brüdern, mit ihrem Eide für Hagen eintreten, daß er des Meuchelmordes schuldlos sei — und dies vor der Leiche des Erschlagenen im Dom. Bulthaupt in seiner Dramaturgie wünscht diese Scene fort; er verkennt dabei die Absicht des Dichters, die ganze Schwere der Sippenpflicht, die heiliger war wie die Gottheit selbst, drastisch darzustellen und dadurch Hagen, als ebenfalls vor Allem unter diesem Banne bei seiner grausigen That befindlich, zu entlasten. Zu einem Drama der bloßen „Lehnstreue" wird Hebbels Werk dadurch noch nicht. Auf vielerlei hochpoetische Art versucht Hebbel seinen Hagen unserem Herzen zu nähern. Liebt doch Hagen gar die Musik, wenn er auch das düstere Lied dem fröhlichen vorzieht. Volker, der Geiger, zeigt uns seine Kunst nur einmal, nämlich als er mit Hagen allein die Nachtwache hat, wie denn der heitere, ritterlich aufgeschlossene Geiger überhaupt Hagens Freund ist. Damit will der Dichter nicht etwa bloß besagen, daß sich die Gegensätze anziehen — ist doch Hagen des herrlichen Siegfried Feind — sondern er will uns den Charakter Hagens sympathischer erscheinen lassen. Ich glaube, dies Moment dürfte den Darsteller des Hagen wohl etwas zur Milderung des dämonischen Elementes in Hagens Wesen bestimmen. Das

Dämonische weiß Peppler in vollendeter Weise hervorzukehren, selbst im Stile des Spiels. Denn er wird nur selten mit seiner ganzen Person lebendig und nur wo es die Situation, wie bei der Ankunft im Hunnenlande, bei dem Zerschmettern des Schiffes, oder im Kampf mit den Hunnen, nothwendig erfordert. Sonst bleibt er meist in düsterer Ruhe, und bei erregten Stellen agirt er nur mit einem Theil seines Körpers, nur mit dem Arm, nur mit der Wendung des Kopfes und dergleichen, während er sonst in der einmal angenommenen Stellung verharrt. Dies erzeugt einen großen und einheitlichen Eindruck und giebt zu vielen Feinheiten Veranlassung. Kann Nichtachtung besser ausgedrückt werden, als wenn Hagen, im dritten Auftritt des vierten Akts, wo Kriemhild, von Rache verzehrt, zu ihm getrieben wird, ruhig und unbeweglich sitzen bleibt und nur den Kopf zur Seite wendet? Die Höflichkeit geböte es, abgesehen vom Aufstehen, sich der Königin mit ganzer Gestalt zuzuwenden. Die Beispiele für die Vorzüge eines derartig stilisirten Spiels ließen sich häufen. Nur aber darf Peppler diesen Stil nicht auch auf die Weise des Sprechens übertragen, ihn wenigstens nicht zu oft geltend machen. Ich meine das Zerreißen und Stauen des Satzes vor dem Eintreten der Pointe. Auch Fräulein Hildburg sprach öfters so, bei ihr aber wirkte es nicht einmal stilvoll, wie noch später bemerkt werden soll. Peppler ist ein Hagen, den anzuschauen es sich in jeder Weise lohnt. Diese kalte Leidenschaft, diese eisige Ruhe macht es Jedem begreiflich, daß Kriemhild zur äußersten Rache entflammt werden muß.

Fräulein Hildburg hatte mit der Darstellung der Kriemhild eine Aufgabe übernommen, die sie zur Hälfte überraschend gut löste, die zum Theil aber doch noch mehr Mittel hinsichtlich des Organs und der mimischen Bethätigung verlangt, als die Künstlerin wenigstens bis jetzt noch aufwenden kann. So ist sie denn als Jungfrau und als liebende Gattin lobenswerth, auch in den Scenen des Widerstreits mit der Brunhild muß man ihr Lob spenden; aber wenn sie die volle Rachegluth zum Ausdruck bringen soll, in unaufhörlichem Wechsel, wie ein Gewitter in der Natur, vom „sanften Säuseln" des Hasses und der Aufregung durch alle Grade des Aufruhrs bis zum Blitz und Donner, — da wird sie mitunter monoton, da versagt ihr das Organ. Der Stil ihres Spiels ist der der harmonischen Bewegungen aller Glieder zu einem Zwecke; sie spielt mit ihrem ganzen Körper und bietet anmuthvolle und graziöse Gestaltungen; nur selten hebt sich eine Geste wie ein Mene tekel ab. Diese Art des Spiels, die ja bei den Schauspielerinnen am meisten beliebt ist, gestattet aber dann nicht, Sprache und

Declamation in entgegengesetzter Weise zu behandeln, oder es wird der einheitliche Eindruck zerstört.

Hebbel.

Judith.

Tragödie in fünf Akten.

Aufführung am 22. October 1897 im Königl. Theater zu Hannover.

Symbolische Verkörperung des männlichen und des weiblichen Prinzips in ihren Urtiefen.

Nach dem großen Erfolge, den Hebbels „Nibelungen" am Königlichen Theater errungen hatten, lag es nahe, es nun auch mit anderen Werken des großen Dithmarsen zu versuchen. So wurde denn den theaterfreudigen Hannoveranern die Befriedigung zu Theil, einmal die „Judith" auf der Bühne zu sehen. Die Wahl gerade dieser Tragödie, der frühesten des Dichters, zeugt von einem gewissen Muth. Hatte doch das Hoftheater in Berlin den Berlinern die „Judith" vorgeführt, ohne besonderen Dank zu ernten. So etwas wirkt meist auf die Provinz abkühlend; fühlt sich diese doch heutzutage, wenigstens was Norddeutschland betrifft, in Theaterdingen fast gänzlich von der Hauptstadt abhängig. Was in Berlin nicht glückt, wird in der Provinz selten gewagt. Ist diese Thatsache erklärlich, so ist sie doch keineswegs erfreulich und der Entwickelung des Theaters und der dramatischen Kunst auch nicht überall förderlich. Andererseits muß die Anerkennung des muthigen Schrittes, hier die „Judith" zu geben, doch wieder eingeschränkt werden; man hätte sich nun auch aufraffen müssen, wie man es in Berlin gethan, und das Werk in der ursprünglichen genialen und nicht in der eigens für theatralische Zwecke zugestutzten Form aufführen sollen, die, wenn sie freilich auch vom Dichter selbst herrührt, in künstlerischer Beziehung doch nur eine schwächliche Nachgiebigkeit gegen die Prüderie bedeutet. So hat man sich hier um die feinste und stärkste Wirkung, die psychologische, selbst gebracht, und mit dem einsamen Verschwinden des Holofernes hinter dem Vorhang seines Schlafgemaches verschwindet auch für den Kenner des Buchdramas jedes tiefere Interesse an dem Ausgang der Tragödie.

Wie denn? Kommt der aus Rücksichten der Aufführbarkeit vom Dichter veränderte Schluß nicht der biblischen Judithgeschichte näher als der des Dramas in seiner echten Gestalt? Besinnt sich Judith nicht dort auf die ihr von Jehova auferlegte Mission; tödtet

sie den Feind ihres Volkes nicht um ihres Gottes willen, gerade wie in dem apokryphischen Buche des Alten Testaments? Gewiß, der Dichter hat das religiöse Motiv wieder hervorgeholt, aber er konnte doch die ganze Gestalt seiner Heldin, wie er sie zuerst aufgefaßt und geformt hatte, nicht verändern; er mußte ihre Neigung zur Sinnlichkeit und ihre die Liebe streifende Bewunderung des Holofernes beibehalten. Während diese ihre Natur und Empfindung sie in der ursprünglichen Fassung des Dramas aber völlig beherrscht und sittlich zu Falle bringt, und sie allein aus Zorn und Wuth über ihre Schmach, die sie selbst verschuldet, nun Rache an dem Feldherrn nimmt, ohne jede weitere religiöse Beimischung, so tödtet sie in der vorgeführten Theaterbearbeitung den Holofernes vorwiegend aus religiösem Grunde, der wiederum zunächst ein subjectiver ist — „er hat mich zum Abfall vom Gott meiner Väter verleitet", — und dann, weil sie ihn, bliebe er leben, lieben könnte. Daß sie ihre That um ihres Volkes willen thut, fällt kaum noch ins Gewicht. Und der brutale Theatereffekt, wonach sie die bereits auch ohne sie siegreichen Hebräer verpflichtet, sie zu tödten, — weil „wer Blut vergossen hat, deß Blut soll wieder vergossen werden", — dieser religiöse Effekt wirkt nach dem Einblick in den Charakter der Heldin, den wir in den vorhergehenden Akten erhalten, wie eine kolossale Lüge. Nichts hindert uns nämlich an der Annahme, daß Judith sterben will, weil sie ohne Holofernes nicht mehr zu leben vermag. Der Dichter hätte uns zu dieser Ueberzeugung aber durch eine entsprechende deutliche Entwickelung in der Seele Judiths zwingen müssen, um uns mit der Aenderung seines Dramas zu versöhnen. Meiner Empfindung nach ist dies nicht geschehen. Es handelte sich bei der Bearbeitung des Werkes für die Bühne um rein praktische Zwecke; die Durchschnittsmoral sollte geschont und dadurch die Aufführung zuerst ermöglicht werden.

Das Buch Judith giebt uns das Bild der Heldin in der lapidarsten Weise, in großartiger Einfachheit. Das ist die fromme und kühne Witwe, die vom Unglück ihres Volkes und von ihrem Glauben zu dem Entschlusse getrieben wird, den Feind in seinem Lager aufzusuchen, auf seine sinnliche Natur zu bauen und ihn in seinem Rausche zu erschlagen. In seiner Trunkenheit vermag sich Holofernes gar nicht an Judith zu vergreifen; rein geht sie aus dem Wagniß hervor und rühmt sich dessen, wie sie sich ihrer That rühmt. Dann lebt sie noch lange Jahre geehrt unter den Ihrigen als fromme und züchtige Witwe wie vorher. Aber wir fühlen bei der Judith des alten Testaments, daß diese Frau auch durch eigene Schande zum Ziele geschritten wäre; daß Holofernes sich an ihr nicht vergreift, ist ein Zufall, nach der Auffassung der Bibel natürlich

eine Fügung Jehovas. Wäre es aber auch geschehen, es würde das Bild Judiths, wie sie uns in der Schrift des alten Testaments entgegentritt, in nichts verändern. Denn ein Gedanke nur beherrscht und leitet sie: das Unglück vom Volke zu wenden, ihres Gottes Werkzeug zu sein zur Vernichtung des Feindes. Das ist ein klarer heldenhafter Charakter, ein klares Motiv. Der politische Meuchelmord wird patriotisch und religiös gerechtfertigt.

Diese grandiose Darstellung konnte selbst ein dramatisches Genie wie Hebbel nicht übertreffen. Seiner grüblerischen Natur gemäß schuf er sich eine ganz neue Judith. Nun ist's eine Jungfrau-Witwe; nun ist das einfach große und klare Glaubensmotiv ins religiös Mystische vertieft und verzerrt; nun muß auch die Liebe mitwirken und auch sie ist fast ins grauenhaft Sinnliche entstellt; aus ungeheuren Abgründen einer räthselhaften Natur tauchen wie nebelhafte Geister hervor aus Judiths Seele die Motive, die sie zur That begeistern und zwingen. Eine gewaltige, bewunderungswürdige, dichterische Conception: Brunhild und Kriemhild in einem Wesen. Der Dichter will uns den Charakter menschlich näher bringen, aber zugleich entrückt er ihn in unermeßliche Fernen; er will die Gestalt menschlich formen und schafft ein Sphinx. Religion und Liebesregung in ihrer vorherrschenden Sinnlichkeit verschmelzen zu gigantischer, wollüstiger Grausamkeit, — und was sie gebären ist der Mord, nicht um einer großen Idee willen, sondern einzig und allein zur Selbstbefreiung. Das ist die Judith, wie das Genie des jungen Hebbel sie sich schuf und wie sie zum Theil uns auch in der für die Bühne umgestalteten Bearbeitung erhalten blieb, — das ist die Judith der „Moderne".

Was sollte er Anderes auch neben die Gestalt seines Holofernes stellen? Eine jener „ungeheuerlichen Individualitäten", wie der Dichter ihn selber bezeichnet, „die, weil die Civilisation die Nabelschnur, wodurch sie mit der Natur zusammenhingen, noch nicht durchschnitten hatte, sich mit dem All noch fast eins fühlten und, aus einem dumpfen Polytheismus in die frevelhafteste Ausschweifung des Monotheismus stürzend, jeden ihrer Gedanken ihrem Selbst als Zuwachs vindizirten und Alles, was sie ahnten, zu sein glaubten". Man sieht, Holofernes ist eine der Judith congeniale Schöpfung: die unbändigste, schrankenloseste Kraft des männlichen Prinzips auf dem dunklen Grunde einer Naturmystik, wie sich in Judith uns das Wesen des Weibes vornehmlich auf einer religiösen Mystik beruhend entschleiert. So sind sie für einander geschaffen, von Urbeginn zu einander hingezogen und doch einander feindlich. Und so wird das ganze Drama Hebbels zu einem Versuch, das männliche und das weibliche Prinzip in ihren Urtiefen

symbolisch zu verkörpern — ein riesenhafter Versuch, der natürlich in der Tragödie nicht, auch nur annähernd, glücken konnte. Für solche Probleme ist nur das Musikdrama da. Aber kein anderer Dichter dürfte es auch nur wagen, dieses Problem einzig mit der Kraft des poetischen Wortes in dramatischer Gewandung zu lösen, ohne gänzlich in den Abgrund des Mißlingens zu stürzen. Hebbel allein war seinem Genie gemäß ein solcher Versuch gestattet, und wir stehen staunend vor seiner Schöpfung, wie vor einem Gebirge, dessen Zwillingsgipfel sich jäh in die Wolken verlieren und das wir zu ersteigen und zu erforschen uns vergeblich abmühen, wie der Dichter selber es ja auch nicht vermochte.

Läßt die Darstellung uns Einiges von der übermenschlichen Größe der beiden Heldentypen ahnen, so hat sie das künstlerisch und menschlich Mögliche geleistet. Und ich glaube behaupten zu dürfen, daß dies Peppler als Holofernes und der Frau Mondthal als Judith gelungen ist. Peppler brachte den unbändigen Kraftüberschwang, die raubthierartige Eroberernatur, die sinnliche Größe des Holofernes zu erschreckender Anschauung. Die männliche Kraft ins Dämonische verzerrt, gegen sich selbst rasend, da sie ihres Gleichen nicht findet, — wir empfanden sie zwar nicht als wahr, aber als möglich, und mehr glückt dem Dichter ja auch nicht. Anzuerkennen ist, daß Peppler die Grenze des Schönen dabei nur selten im Spiel überschreitet, eine fast unerläßliche Forderung für die Darstellung, sollen wir nicht voll Abscheu uns abwenden. Der Schauspieler muß auch zu einer ganz ungewöhnlichen Maske greifen, um diese ungezügelte Kraft zu charakterisiren; vielleicht aber ließe sich doch hier noch etwas mildern, trotz der bildlichen Darstellung, die wir von diesem Helden besitzen. Das Gleiche gilt von der Judith der Frau Mondthal. Das eigenartige Heroische dieser wunderbaren Weiblichkeit trat scharf hervor; ihr sinnliches Erschauern, ihre mystische Verzückung, ihre das Volk bewegende Hoheit, ihre sinnlich liebende Bewunderung vor der männlichen Kraft des Holofernes, der sie fast erliegt und die sie fast ihrem furchtbaren Entschlusse entfremdet, und wie sie sich doch als Weib in Verstellungskünsten versucht und sich endlich gewaltsam herausreißt aus dem Banne, den des Uebermenschen Natur und Wesen auf sie ausübt, — Frau Mondthal verstand dies in ihrer Darstellung mehr oder weniger glücklich zu vergegenwärtigen. Wenn auch keine erstklassige, so ist diese Judith doch eine achtungswerthe Leistung. Die uns menschlich und freundlich anmuthende Persönlichkeit des Ephraim, der Judith liebt, von ihr aber zurückgewiesen wird, gab Poór Gelegenheit, eine bis ins Kleinste vollendete Gestalt zu schaffen. Die Volksscenen im dritten

Aufzug boten ein gutes Bild alttestamentlichen Volkstreibens in einer belagerten, dem Untergang nahen Stadt. Hier zeigt sich die dramatische Größe Hebbels in scharf gezeichneten Charakteren und Volksgruppen.

Grillparzer.

Weh dem, der lügt.

Lustspiel in fünf Aufzügen.

Aufführung am 15. September 1898 am Königl. Theater zu Hannover.

Eine der merkwürdigsten Schöpfungen der Weltliteratur.

Grillparzers Biographen erzählen, seine erste Lektüre in seiner Kindheit habe aus einem Gebetbuch oder einer Biblischen Geschichte für Kinder und dem Textbuch der „Zauberflöte" bestanden. Beim Studium seines Lustspiels — nach der herkömmlichen deutschen Einschachtelung wohl besser humoristischen Schauspiels — „Weh dem, der lügt" fiel mir dieser Hinweis ein und ich konnte ihn nicht wieder los werden. Findet sich in dem Stück doch die tiefste Religiosität und die reinste ethische Empfindung, beides bis zum höchsten philosophischen Gedanken anschaulich lehrhaft geläutert, und ist dieser tiefsinnige geistige Inhalt doch in die bizarrsten Formen gegossen, in eine nach ihrer Quelle allerdings der Historie entnommene merkwürdige Begebenheit, die aber so wunderlich und opernartig ausgesponnen wird, daß sie wie ein echtes und rechtes Märchen anmuthet. Welch ein Reichthum von Geist, in wie kurioser Erscheinung! Und wie bei der „Zauberflöte" jeder aus dem Volke sein Theil findet, das kindlich schaulustige und derben theatralischen Späßen zugängliche Gemüth nicht minder als der den reinen Trank verborgenster Erkenntniß schöpfende Denker und Weise, so sind auch in Grillparzers Lustspiel drastische, possenhafte Komik und wundervollste Weisheit zu einem ganz einzigartigen Werke verwoben, wie es in der deutschen Literatur nicht zum zweiten Male vorkommt. Antiker, Shakespearescher und Lopescher Geist sind darin zu einem organischen Ganzen verbunden; vielleicht darf man auch behaupten (ich gebe es weiterer Untersuchung anheim): was Goethe zuerst in der Tragödie gelungen — die Vermählung des antiken mit dem modernen Geist und Empfinden —, das gelang Grillparzer zum ersten Male in der Komödie. Adolf Lichtenfeld hat zuerst in seinen Grillparzer-Studien darauf hingewiesen, daß

zwischen Grillparzers Trilogie vom Goldenen Vließ und dem in Rede stehenden Stück inhaltlich ein gewisser Parallelismus auffällig sei und es den Anschein habe, als wäre der Dichter, nachdem er erst ein bestimmtes Abenteuer zur Grundlage einer tieftragischen Fabel mit den grausigsten Begebenheiten gemacht hatte, dann darauf ausgegangen, ein verwandtes Geschehniß mit derselben Staffage — dem Gegensatz der Kultur und Barbarei — und ziemlich denselben Figuren im Dienste einer heiteren Muse künstlerisch auszubeuten. Die Unbeholfenheit, Unwissenheit, Naivetät des Barbaren — in unserem Lustspiel des Grafen Kattwald und des halben Thiermenschen Galomir — könne ja auch ebenso leicht Anlaß zu allerlei heiteren Zwischenfällen werden wie seine Wildheit zu tragischen. In der That kann man in „Weh dem, der lügt" eine Art Satyrspiel zu jener gewaltigen tragischen Trilogie erblicken; Kattwald und besonders Galomir unterscheiden sich von den Satyrn der antiken Komödie nicht allzu sehr. Aber ein Satyrspiel, in welchem die höchste ethische und religiöse Erkenntniß der modernen Zeit in romantischer Form niedergelegt ist, — wie gesagt, eins der merkwürdigsten literarischen Gebilde, die es wohl überhaupt in der Weltliteratur giebt. Unter diesem Gesichtspunkte verdient das Werk eingehende Betrachtung. Nachdem es im Jahr 1838 bei der ersten Aufführung im Wiener Burgtheater entschieden abgelehnt war — hauptsächlich auf Betreiben adliger Trottel wegen seiner anti-aristokratischen und direkt demokratischen Tendenz, wie Emil Reich in seinen Vorlesungen über Grillparzers Dramen sagt —, verschwand es nach zweimaliger erfolgloser Wiederholung auf volle vierzig Jahre vom Spielplan der deutschen Bühnen und erst Dingelstedt holte es wieder hervor. Dann, bei guter Besetzung der Hauptrolle und als überhaupt erst der richtige Stil für die Aufführung gewonnen war und man es nicht nach Gang und Art eines vorwiegend ernsten, moralisirenden Schauspiels darstellte, sondern heiter und leicht — ganz so, wie es jetzt unter Pepplers Regie hier gegeben wurde —, dann erst faßte es Fuß auf der deutschen Bühne und wurde des Oefteren wiederholt. Daß es aber jemals eigentlich volksthümlich werden kann, glaube ich nicht und gebe Laube darin Recht; aber nicht, weil es einerseits zu plump spaßig und andererseits zu geistreich wäre — darin würde es ja Shakespeares Lustspielen gleichen — sondern weil der vierte und fünfte Akt erheblich hinter den anderen an anschaulicher dramatischer Kraft zurückstehen und auf der Bühne entschieden abfallen. Die Scenen der Düpirung und Fesselung Galomirs, an sich von stärkster Komik und in der Darstellung des blöden, thierischen Galomir durch Peppler innerhalb der rechten Grenzen gelungen,

vermögen allein über die gerügte Schwäche nicht fortzuhelfen. Man müßte, nach Karl Frenzels Vorschlag, den Inhalt der fünf Aufzüge auf drei vertheilen. Beläßt man es aber beim Alten, so empfiehlt es sich, das Stück ohne alle Striche zu geben, jedenfalls keine Stelle zu unterdrücken, die zum Verständniß der Charakterentwickelung Leons absolut wesentlich ist, wie das hier leider geschah. Denn zweierlei ist bei dem Stück zu beachten: erstens, daß Alles geschont wird, was zur Durchführung und Beleuchtung der These beiträgt, und zweitens, daß nichts verloren geht, was die Charakterentwickelung des Helden, die mit der der These Hand in Hand läuft, veranschaulicht. Durch die Darstellung der Entwickelung Leons, „von einem wackern Gesellen voll naiv-fröhlichen Selbstvertrauens zu einem gefesteten Charakter bewußten Strebens nach dem als gut und recht Erkannten", und zwar lediglich, indem er dem Gebote „Weh dem, der lügt!" und dem Vorbild des guten Bischofs beständig und in allen Verhältnissen nachzuleben sich bemüht — durch diese Darstellung wird die Komödie zu einem „Erziehungsdrama", wie Reich sie bezeichnet, aber zu einem, das der Erziehung zum Menschen heitere und derb-komische Seiten abgewinnt. Die Fabel ist in aller Kürze folgende (nach Sauers Essay): Der Küchenjunge Leon — der aber diesen Beruf nur gewählt hat, um dem verehrten Bischof nahe zu sein, da er sonst eher zum tapferen Soldaten das ritterliche Zeug besitzt — will den Neffen seines bischöflichen Herrn aus der Gefangenschaft befreien, was nur durch List und Betrug möglich ist. Nun hat er aber seinem Herrn versprechen müssen, sich keiner Lüge dabei zu bedienen. Wie er sich nun aus der Schlinge zieht und, die angeborene Lustigkeit und Dreistigkeit seines Wesens verstärkend, in keckster Weise sich benimmt, seine tollsten Vorsätze selbst ankündigt, was die Anderen als Scherz nehmen; wie er immer bemüht ist, um die Lüge herumzukommen, aber auch an dem Grundsatze „Weh dem, der lügt!" zu deuteln und zu drehen, bis ihm durch seine Liebenswürdigkeit, Unerschrockenheit, Findigkeit und durch sein starkes Gottvertrauen sein kühner Plan wirklich gelingt, und der Bischof selbst ihm auf dem gefährlichen Pfade folgt, sein Gebot nicht rein dogmatisch und theoretisch gelten zu lassen: das wird uns in mannigfaltiger Weise und in bunten Scenen vorgeführt, deren Komik durch die Gegensätze fränkischer Kultur und urgermanischer Rohheit bedingt ist. — Grillparzer vertieft freilich sein Problem, den kategorischen Imperativ Kants, seines Lieblingsphilosophen, dramatisch und zwar, wie ein echter Erzieher, im lustig-ernsten Spiele zu erläutern, bis zur Andeutung der großartigsten, unsere ganze menschliche Einsicht umgestaltenden Idee Kants von der Welt als bloßer Erscheinung für

unsere menschliche Erkenntniß. Man hat hierauf noch nicht hingewiesen; der Gedanke aber liegt, natürlich poetisch ausgedrückt, in den Schlußworten des Bischofs:

„Ich weiß ein Land, das aller Wahrheit Thron,
Wo selbst die Lüge nur ein buntes Kleid,
Das schaffend Gott genannt: Vergänglichkeit,
Und das er umhing dem Geschlecht der Sünden,
Daß ihre Augen nicht am Strahl erblinden."

Das „Ding an sich" — ethisch und religiös gefaßt: Gott, die reine Wahrheit — ist uns Menschen verborgen; nur die Welt als Erscheinung, als Vergänglichkeit, ist unseren Augen, den sehend blinden, dargeboten. Zu solch einer Höhe der Reflexion führt der Dichter die zunächst einfach moralische These, und man kann daraus die erhabene Tiefe dieser Komödie ermessen, deren Grundzüge das Märchen streifen und deren Wurzeln sich auch in Shakespeare und in Lope verzweigen. (Grillparzer und Lope de Vega, von Farinelli, S. 122 ff.) Wir erkennen an den Erfahrungen Leons auch, daß mit unserem menschlichen Witz und selbst mit unserem höchsten sittlichen Streben nicht viel gethan ist, daß ein Unerforschliches unsere Geschicke leitet und uns bestimmen soll, nicht so sehr auf unsere Kraft und Ueberlegenheit über andere Menschen, als auf eines Gottes Gnade zu vertrauen. Zu dieser fundamentalen Einsicht gelangt im Mittelpunkt des ganzen Stückes auch Leon, unser Held. Auf hiesiger Bühne aber fielen gerade die Verse fort, in denen dieser eigentliche Wendepunkt der Charakterentwickelung Leons berührt wird. Im dritten Aufzuge vermißt sich Leon hoch und theuer, er werde den Thorschlüssel dem schlafenden Kattwald entwenden und so die Flucht bewerkstelligen; sein Unterfangen aber schlägt fehl, und er kommt zur Selbsterkenntniß, daß der von ihm zu gering geachtete Atalus, der die Brücke abgräbt, mehr zum Werke der Befreiung beigetragen habe als er, der witzige und verschlagene Leon, der sich auf seine Kunst, das Lügen zu umgehen, bisher so viel eingebildet. In den Versen:

„Er gräbt — o daß ich ihn gering geachtet!
Und er genügt dem Wenigen, was ihm oblag,
Indeß ich scheitre, wo ich mich vermaß."

Von nun an ist Leon ein ganz Anderer; sein Uebermuth weicht ernstem Erfassen seiner Aufgabe, die er auch nur mit Edritas Hilfe zu lösen vermag, des einfach fühlenden, klugen Töchterleins des feindlichen Kattwald. An die Stelle der inneren humoristischen Entwickelung Leons tritt nunmehr bloß noch eine äußere Situations-

komik, und darin eben liegt die schon erwähnte Schwäche der beiden letzten Akte. Der Dichter ist nicht im Stande, die Grundidee des Stücks im Charakter des Helden gleichmäßig durchzuführen; das Stück geht, als ein innerlich Ganzes betrachtet, künstlerisch in die Brüche, um allerdings in höherem ideellen Sinne, der aber nur der Reflexion sich erschließt, zu gewinnen.

Mit der Rolle des Leon steht und fällt das Stück. Mir schien es zweifelhaft, ob Poór über den nöthigen Humor in den ersten Akten verfügen würde. Aber siehe da, er überraschte sogar durch eine musterhafte Leistung, und man kann nur der Wahrheit gemäß sagen, daß im Ganzen diese Führung der schwierigen Rolle mit jeder besten den Vergleich wagen darf. In den Liebesscenen mit Edrita müßte dem keuschen und zarten Reize der Grillparzerschen Poesie noch etwas nachgeholfen werden; es ist eine verschleierte und nur angedeutete Liebe, die aber doch dem Zuschauer in jeder Phase deutlich werden muß. Das mächtig durchbrechende Gottvertrauen Leons vor dem Thore von Metz muß an innerer überzeugender Gewalt, die beinahe bis zur Ueberhebung geht, noch gewinnen; Poór besitzt ja die innerlichen Mittel, eine derartige religiöse Ekstase zu veranschaulichen, wie sein „Johannes" lehrt; er muß sich hier vor abstoßenden äußeren Tricks hüten. Leon stellt hier die Gottheit in ringender Angst:

„Ich bitte nicht mehr Hilfe, nein, ich fordre —
Ich bitte immer noch — ich bitte, Herr!
Als ich von Deinem frommen Diener schied,
Da leuchtete ein Blitz in meinem Innern,
Von Wundern sprach's, ein Wunder soll geschehn,
Und so begehr' ich denn — ich fordre Wunder,
Halt' mir Dein heilig Wort — Weh' dem, der lügt!"

Und das angebliche Wunder ereignet sich, in vollkommen romantischer Art. Bei verkehrter Auslegung hat diese Stelle einen Biographen Grillparzers, A. Trabert, dazu verleitet, dem Dichter die Tendenz der Verherrlichung des katholischen Glaubens unterzulegen. Das ist ebenso einfältig, als in der prächtigen Gestalt des Bischofs — von Stiehl würdig und charakteristisch dargestellt — einen specifisch katholischen Priester zu erblicken. Es ist das erhabenste christliche Priesterthum schlechthin, der Gegensatz zu allem Pfäffischen und rein Dogmatischen, was uns in Gregor entgegentritt. Daher auch legt der Dichter ihm die höchste philosophische Erkenntniß der Neuzeit, wie oben angedeutet, in den Mund. Ein allerliebstes Naturkind ist die Tochter des wilden Grafen Kattwald, Edrita (Fräulein Galafrés). Farinelli zeichnet sie als Lopesche Gestalt:

„Rasch, nur zu rasch verliebt, rasch entschlossen im Denken und im Handeln, klug und listig, oft klüger und listiger als Leon selbst, das einmal gefaßte Ziel, koste es was es wolle, muthig verfolgend, ein kräftiges, gesundes Wesen, ohne eine Spur von Weichlichkeit und Sentimentalität, schnell bereit, den unzureichenden Erfindungen Leons neue eigene hinzuzufügen, und ebenso bereit, für alle Bedenken des Geliebten Ermunterung zu finden, so hat der Dichter Leons Geliebte entworfen. Ohne ihre Stütze wäre das gefahrvolle Unternehmen des Kochs vielleicht gescheitert." Derselbe Kommentator bedauert, daß das Liebesverhältniß nicht leidenschaftlicher entworfen sei, das Stück würde an dramatischer Wirkung, Natürlichkeit, Wahrheit und Leben gewonnen haben. Jawohl, aber verloren in der Veranschaulichung der Grundidee; die Selbstentäußerung Leons in der Liebe zu Edrita bildet ja eine Station seiner Entwickelung zum tugendhaften Menschen, der seine Aufgabe um seiner Mitmenschen und um Gottes willen selbstlos löst, nicht aber in der Hoffnung, Edrita zu gewinnen. Freilich wird sie ihm wider sein Erwarten, ja wider seinen besseren Willen endlich zu Theil. Fräulein Galafrés mag ihre Auffassung der Rolle mit der eben gegebenen Charakteristik vergleichen; Manches kam noch steif und förmlich heraus, das wird sich aber bei der Wiederholung bessern. Im Allgemeinen hat die Künstlerin ihre Aufgabe richtig erfaßt; das naiv-kokette Augenspiel ist hier aber nicht überall am Platze. Den Grafen Kattwald führte Geißler in seiner ganzen gutmütigen Barbarei trefflich vor; von einem Zuviel kann man wohl hier kaum sprechen. Dem Neffen des Bischofs, Atalus, verlieh Schroth etwas zu Weichliches. Das Geckenhafte ist ganz am Platze, aber es darf nicht zu schwächlich und modern erscheinen. Atalus ist der hochmüthige ahnenstolze junge Aristokrat, der nichts geleistet hat und nichts leisten wird, der aber zunächst mit Verachtung auf den „Küchenjungen" herabsieht. Eine feine Ironie ist es, daß der Bischof ihn für den Dienst der Kirche bestimmt. So geschah es ja in den Familien der hohen Aristokratie Oesterreichs: Kattwald und Atalus sind in der That wohl Typen aus der eigensten Erfahrung des Dichters; daher auch der Zorn der Adelspartei in Wien über das Stück. Der Dichter verkündet darin, entgegen der damaligen allgemeinen Stagnation, „eine Philosophie der muthvollen That, des lebensfreudigen Zugreifens und entschlossenen Eingreifens". Darin liegt, sagt Reich, die große stets noch unterschätzte Bedeutung von „Weh' dem, der lügt".

Erst bei wiederholtem Schauen wird man sich aller Vorzüge und auch der Schwächen dieses Lustspiels bewußt werden; jedenfalls ist der Versuch dankenswerth, es dem hiesigen Repertoir ein-

zuverleiben. Die Regie war von Peppler sehr verständig gehandhabt. Man sollte aber manche herrlichen Sentenzen und Stellen, die zum Verständniß der Entwickelung dienen, nicht streichen, sonst wird dem Stück zum Theil das ganz falsche Gepräge einer Posse verliehen. Man lasse ihm den epischen und überlegsamen Charakter, wo der Dichter ihn gewollt hat. Die Ausstattung ist zu loben; die Wald- und Rheindekorationen waren stimmungfördernd, prächtig und im Stil eines Märchens.

Anzengruber.

Der Pfarrer von Kirchfeld.

Volksstück mit Gesang in vier Akten.

Aufführung am 21. April 1899 im Königl. Theater zu Hannover mit Felix Schweighofer als Gast.

Der dramatische Moment par excellence. — L'art pour l'art. Die menschliche Bestimmung der Kunst. — Anzengruber und Hauptmann.

Wenn der Wurzelsepp im dritten Akt zum Pfarrer Hell sagt: „Verzeih' mir, Pfarrer, so hab' ich Dich nit glaubt, Du redst viel anders als der frühere": so ist das einer von den größten Momenten im Werke eines großen Dichters, ähnlich dem Augenblicke, da man nach langer banger Wanderung durch eine düstere kalte Gebirgs-Waldschlucht plötzlich an das helle Licht des Tages tritt und sieht das sonnenbeglänzte warme Land unter sich weithin frei ausgebreitet, weithin, bis wo der blaue Himmel mit der grünen Erde zu einer paradiesisch-schimmernden Grenze verschwimmt. In jenem Moment, wenn Schweighofer aus der sich windenden Angst und Qual des armen, gebückten, haßerfüllten Burschen, dem hartherzige Satzungen sein bischen Lebensglück zerstört haben, sich aufrichtet und nun wie ein Mensch dasteht vor dem Pfarrer, der ein göttlich fühlender Priester und kein fanatisch verknöcherter Pfaff ist, in solchem Augenblick ist's, als richtete sich die vom herrschsüchtigen Aberglauben geknechtete Menschheit selbst empor aus ihrem jahrtausendelangen Druck und auf ihrer Stirn erstrahlte wieder die Hoffnung eines menschenwürdigen Zeitalters in freudigem Glanze. „Du redst viel anders als der frühere", — und Du handelst viel anders als der frühere Verkünder göttlichen Wortes. Wem als Zuschauer in

in solchen Augenblicken echter dichterischer Prophetie und Offenbarung das Blut nicht in jäher Lust zum Herzen schießt, der muß schon zur Gemeinde der Grafen Finsterberg gehören, denen ihre selbstischen Vorrechte höher als alle Menschlichkeit stehen, oder ihm muß das Fischblut skeptischen Hohnes langsam in den Adern fließen. In solch einem dramatischen Moment enthüllt sich die ganze Durchsicht eines genialen Schauspiels, wir sehen die alle Scenen durchwebende Idee wie von Spiegeln zurück geworfen und in Spiegeln aufgefangen in endlosen Lichtblicken. Da wird der Mensch, den der Dichter vor uns hinstellt, zum Mikrokosmus, der die Welt in sich trägt, so verkleinert sie sich auch abbilden mag in seiner armseligen Individualität, immer doch ein Bild der Welt, der Menschheit, wie noch das Sonnenbild aus einem zerstückelten Glasscherben, aus einer trüben Lache Wassers sich blendend zurückwirft. Da schauen wir den bloßgelegten Nerv eines Dramas. So etwas glückt aber nur einem Dramatiker, der Weltanschauungen und Zeitalter in seinen Gestalten zu ganz persönlichem Fleisch und Blut umzuschaffen und mit einander ringen zu lassen vermag. Solch ein gestaltender Geist war Anzengruber, der noch unser Zeitgenosse war, und sein Pfarrer von Kirchfeld ist ein hervorragendes Dokument seiner Größe. Dadurch unterscheidet sich dieses trotz einiger veralteter Zeitanspielungen und einiger verblaßter, nicht genügend in die Handlung und die Charaktere aufgehender, im gewöhnlicheren Sinne tendenziöser Stellen bleibend thaufrische Volksstück etwa von Hauptmanns „Fuhrmann Henschel". Dort im Hintergrund der humorvoll wogende Kampf der ewigen Mächte Licht und Finsterniß, wie er in der Volksseele reflektirt, hier ein bloßes zum Bühnenbild entwickeltes trockenes Genregemälde gesellschaftlicher, sittlicher und psychischer Zustände von Leuten aus dem niederen Volke, ohne jedes allgemeinere Interesse, bei dessen Anschauen wir rath- und hilflosem Mitleid und einem dumpfen Fatalismus verfallen, wie angesichts eines Naturereignisses, wobei wir nicht helfen und nicht hoffen können und das höchstens für die Erkenntniß der Unzulänglichkeit unserer Kräfte von einem gewissen trostlosen Werthe ist. Denn nach irgend einem Werthe für Geist oder Gemüth forscht der Mensch doch bei den Erzeugnissen aller Kunst; das Wort „Die Kunst ist nur der Kunst wegen da" ist ein ungeheurer Unsinn; die Kunst ist, als Erzeugniß des Menschen, der Menschheit wegen da. Man leugne die Teleologie in der Natur, denn diese ist nicht das Werk des Menschen; seine Kunst aber hat er sich selbst geschaffen und so wird und muß sie menschliche Zwecke haben. Je höher diese für die Entwickelung der Menschheit sind, um so werthvoller, um so höher steht die Kunst. Es wächst die Kunst

mit ihren höheren Zwecken, da der Mensch mit ihnen wächst, und die höheren Zwecke der Kunst fallen mit denen der menschheitlichen Entwicklung zusammen. So wird die echte große und hohe Kunst eine verborgene Tendenz und einen Zweck haben, der sie stets als nur eine bestimmte Emanation des Menschengeistes charakterisirt, nur als einen Theil der allgemeinen Schöpferthätigkeit des Menschen, die, wie wir doch glauben, auf seine höhere Vervollkommnung abzielt. Als Theil darf sie sich aber von den höchsten Zwecken der gesammten Entwicklung nicht ablösen und in und für sich selber ihr Reich und ihre eigentliche und abgeschlossene Bedeutung haben wollen. Dann wäre sie Spielerei, nicht mehr Spiel. Darum ist „l'art pour l'art" eine Thorheit sonder Gleichen. Und darum ist auch Hauptmanns „Fuhrmann Henschel" — von allem andern abgesehen — als naturalistisches Genrebild um seiner selbst willen ein starker künstlerischer Irrthum, wie dergleichen gerade von den „Modernen" nicht selten begangen werden. Die Kunst, wie wir sie meinen, die Theil hat und haben will an der allgemeinen Entwickelung der Menschen zu höherer Vollkommenheit, finden wir bei Anzengruber so überaus bildend und veredelnd, was die strengen Naturalisten doch schwerlich von allen ihren Erzeugnissen behaupten können. Der Verismus geht auf die Wahrheit als Naturtreue, der Idealismus sucht die Wahrheit in der Treue hinsichtlich der Bestimmung des Menschen, die in erster Reihe nur seine sittliche und geistige Vervollkommnung sein kann. Jene ist eine stillstehende, diese eine treibende, nimmer ruhende Wahrheit. Jene ist in sich selbst satt und zufrieden; diese weist über sich hinaus nach der höheren Bestimmung des Menschen, die nicht im quietistischen und fatalistischen Genuß besteht.

Freudig ist es darum zu begrüßen, daß unser Hoftheater sich Anzengruber nicht mehr verschließt. Freilich ist damit nicht viel gethan, wenn es einmal eins seiner Werke giebt und ihn dann wieder gänzlich vernachlässigt. Solch eine Einzelvorstellung kann ja auch kein Vollendetes bieten; das Ensemble will erst auf den ganz ursprünglichen Stil eines so urwüchsigen Dramatikers eingearbeitet sein. Das kann nur durch Einverleibung mehrerer seiner Stücke in den Spielplan geschehen. So war trotz der löblichen Regie Pepplers doch noch nicht überall der rechte Schick und Zug zu bemerken — eine Unmöglichkeit bei einer sozusagen eingelegten Vorstellung. Doch war der Gesammteindruck gut und zeugte von fester, sicherer leitender Hand. Auch die Darstellung konnte selbstverständlich nicht tadellos ausgeglichen sein. Es war aber so viel — und dies ist die Hauptsache — geschehen, daß das Interesse sich auf die genialen Scenen der beiden mittleren Akte,

auf die Verhältnisse der Hauptpersonen, des Pfarrers, Sepps, der Anna Birkmeier und ihres Michels, konzentrirte und man in diesen Scenen, dank der über alles alltägliche Lob erhabenen Darstellung Schweighofers und des mehr oder minder ausgezeichneten Spiels besonders Poórs, aber auch der Hildburg und Vollmanns, dem Genius des Dichters durchaus gerecht wurde. Hier waren denn auch die Zuschauer ganz bei der guten Sache. Es ist gar nicht nöthig, bei Anzengruber auf die Treue des Dialekts Gewicht zu legen. Er hat sich ja eine eigene Sprache zurechtgelegt, und es genügt bei dieser dann auch, den Dialekt bloß anzudeuten. Diese Dinge, die Hauptsachen bei der veristischen und naturalistischen Kunst, sind bei den herrlichen Werken eines Genies wie Anzengruber, die von ewiger Wahrheit sprechen und für sie zeugen, nicht von zeitlicher und vergänglicher, lauter Nebensachen. Darauf braucht man gar nicht ängstlich zu achten. Auch die Darsteller episodistischer Rollen verdienen Anerkennung: so Frau Baumeister als prächtige Brigitte, Odemar als der alte Pfarrer aus der Einöd, Albert als Wirth, Stiehl als Schulmeister. Das sind alles Figuren wie aus Kernholz geschnitzt, von großartiger Lebenswahrheit. In diesem Ensemble konnte sich Schweighofer wohlfühlen; da wirkte seine intime Charakteristik des unglücklichen und doch so braven Wurzelsepp in ungeschmälertem Maße, weil er das entsprechende Gegenspiel fand. Den unbändigen Haß, den Hohn und die Rachsucht des halb Verwilderten, das Erwachen des bessern Menschen, der Gemüthsumschwung in dem Momente, von dem wir im Anfang sprachen, das alles traf Schweighofer mit der Sicherheit des bedeutenden Künstlers, mit einer gewissermaßen vornehmen und rüstigen Einfachheit, ohne daß man den Virtuosen schmeckte. Und so strahlte von ihm der geniale Humor des Dichters, der schon der Gestalt ungewollt und ungesucht, ja gewissermaßen wider Willen, durch die bloße Existenz anhaftet, als einem Mittelpunkt förmlich aus und theilte sich allem mit, und so ließ er, von den andern genannten Mitwirkenden aufs schönste unterstützt, den dem Werke eigenthümlichen heiter-ernsten Geist erstehen, der mild und tröstend über allem schwebt und uns mit dem Schicksal des wackeren Pfarrers von Kirchfeld versöhnt.

Freitag.

Die Journalisten.

Aufführung am 5. Januar 1899 im Königl. Theater zu Hannover.

Der Journalist sub specie aeterni.

Von der dauernden Lebensfrische des Freytagschen Lustspiels „Die Journalisten" konnte man sich auch wieder bei dieser Aufführung überzeugen. Ein fast ausverkauftes Haus, starker Beifall nach allen Aktschlüssen und bei offner Scene, fröhliche Stimmung bei allen Zuschauern. Was schafft gerade diesem Lustspiel den bleibenden Erfolg? Die höhere komische Gestaltungskraft seines Verfassers, die unter den deutschen Lustspieldichtern so selten siegend hervortritt, die thaufrische Natur seiner Hauptcharaktere, die feine Beobachtung und sichere Gestaltung, auch bei den episodischen Figuren. Dazu kommt ein gewisser idealer Schein, der auf dem Ganzen ruht. Freytag, der ja selber Journalist war und die „sechste Großmacht" in allen ihren guten und schlechten Eigenschaften kennen lernte, dem Journalismus aber stets ein warmes Herz bewahrte und seine ehrenvolle und hohe Aufgabe innerhalb der Mächte der Kultur niemals unterschätzte oder verkannte, wovon der Ausgang seines großen vaterländischen Romanwerks „Die Ahnen" Zeugniß ablegt, — Freytag zeichnet in seinem Lustspiel den Journalisten in seinen mannigfachen Typen, vom armen Zeilenschreiber und auf den Pfennig bedachten Reporter bis zu dem seinem Berufe mit ganzem Herzen lebenden und ihn mit allen Künsten der Menschenkenntniß beherrschenden maßgebenden und der Idealisirung fähigen Schriftsteller. Wenn sich dieser schließlich einer edlen Resignation ergiebt, die, wie er übrigens richtig bemerkt, in keinem Beruf ausbleibt und die gerade den Tagesschriftsteller oft genug beschleicht, der seinen Witz, seine Kenntnisse und Einfälle in das moderne Faß der Danaiden, die Zeitung, gießt, das jeden Tag sich leert und unaufhörlich zu füllen ist, der sich sagen muß, er arbeite für die Vergessenheit und mit stillem Neide vielleicht auf die Helden der Feder sieht, die die Ergebnisse ihrer Geistesarbeit in Büchern und Werken niederlegen, wohl gar für eine späte Nachwelt: so bleibt doch auch diesem Journalisten vom Schlage des Konrad Bolz ein Trost, den wir in seine schönen Bemerkungen über seinen Beruf, die er an Adelheid richtet, einflechten wollen. Es ist der erhabene Trost, daß vor den Augen der Gottheit ja auch tausend Jahre nur wie ein Tag sind und daß also auch der für die sogenannte Unsterblichkeit und problematische Ewigkeit wirkende Schriftsteller, Dichter und Denker sub specie

aeternitatis nur ein Tagesschriftsteller ist. Umgekehrt aber soll auch der Journalist seine Thätigkeit im Lichte des Ewigen erfassen und ausüben. Schade, daß die tief angelegte und ideal fühlende Adelheid, eine der schönsten, echtesten Frauengestalten unserer Literatur, ihren Konrad nicht mit dieser Betrachtung tröstet. In ihrem Munde würde diese Wahrheit, aus dem Gefühl der Liebe und Verehrung für ihren Jugendfreund quellend, hell erglänzen und die verborgensten Abgründe des Berufes ihres Geliebten mit herrlichem Glanze vom Lichte der Ewigkeit erfüllen. Diese hehrste Auffassung des Berufes verleiht ihm das Gepräge des höchsten Werthes und Adels geistiger Thätigkeit überhaupt. Konrad Bolz gehört übrigens jener Zeit an, da noch die Persönlichkeit sich in der Tageszeitung völlig ausleben konnte, was bekanntlich bei dem heutigen universellen Betriebe einer Zeitung nicht mehr oder nur noch zum Theil der Fall ist und sein kann. Bolz ist zugleich das Urbild des übermüthigen, gescheuten und guten Menschen, der der Intrigue, die zur Erreichung des anständigen Zieles nothwendig ist, den Zauber einer gewissen harmlosen Lustigkeit und des Humors beizumischen weiß, klug wie die Schlangen und ohne Falsch wie die Tauben. Dazu kommen die mit nie absterbendem Reize wirkenden, bis ans Schwankhafte streifenden komischen Scenen, besonders die mit der klassischen Familie Piepenbrink, und das ganze behagliche, echt deutsch gefühlte und geschaute Milieu, um dem Lustspiel seinen dauernden Werth zu erhalten. Es besitzt eine gewisse Klassizität, und auch die Darstellung hat sich, worauf schon früher einmal hingewiesen wurde, auf einer gewissen klassischen Höhe zu halten und nicht in die oberflächliche Manier zu verfallen, die man bei Aufführungen von Blumenthalschen, Moserschen und ähnlichen Erzeugnissen als selbstverständlich hinnimmt. Eine solche Darstellung streben die Künstler, die hier in dem Stück auftreten, sichtbarlich an; freilich gelingt es nicht überall, aber man darf doch sehr zufrieden sein. Bei Peppler als Bolz überwiegt der Schalk um seiner selbst willen; die tiefere Natur kommt weniger zur Geltung; immerhin ist sein Bolz eine sehr gute wirksame Charakterstudie. Fräulein Tondeur hat als Adelheid hier vor ihrem Engagement gastirt. Es fehlt ihrer Darstellung nicht an Reiz, aber an Vertiefung. Auch die übrige Besetzung war die alte: Odemar höchst belustigend als Piepenbrink, ebenso Frau Baumeister als dessen Gattin; Stiehl hat an seinem Schmock wacker modellirt. Steineckes Redakteur Bellmaus fand lebhaften Beifall und an Geißlers biederem Oberst ist nichts auszusetzen. Neu war Rottmann als Oldenburg; was aus diesem artigen und zurückhaltenden Gentleman und Professor zu machen ist, wußte er aus ihm herauszuholen.

Wildenbruch.

Harold.

Trauerspiel in fünf Akten.

Aufführung am 7. October 1897 im Königl. Theater zu Hannover.

Kritik der Kritik.

Die Milieudichtung beherrscht heutzutage die Bühne mit ihren verschwommenen Charakteren, ihrem Mangel an kräftiger Handlung und ihrer Vorliebe für breite Stimmungsmacherei. Das beweist im Grunde nur, daß unsere Zeit durchaus nicht so reich an dramatischer Kraft ist, als es nach der Masse der dramatischen Erzeugnisse und dem Geschrei der Jüngstdeutschen scheinen möchte. Denn jene Vorliebe und jener Mangel haben ihre geheimen Wurzeln in lyrischer und epischer Begabung. Thoren, die da glauben, mit der Lyrik sei es in unseren Tagen vorbei, sie sei vergessen und vergraben! Sie wissen nicht, daß sie der Lyrik die größte Huldigung darbringen; daß die Lyrik den höchsten Triumph gerade in unserer anscheinend ihr so feindlichen Zeit feiert; sie hat bloß das Liederkleid abgestreift und tritt mit den Prätensionen des Dramas vor uns hin. Dies läßt sich an allen sogenannten Milieustücken mehr oder weniger nachweisen; ein Hauptbeispiel bietet Gerhart Hauptmann dar, der entschieden mehr lyrisch und episch als dramatisch im eigentlichen Sinne veranlagt ist. Tritt man nun aus der Sphäre dieser Stimmungsdramen wieder einmal in den Schaffenskreis Ernst v. Wildenbruchs, so blendet der Gegensatz Einem ordentlich die Augen. Und er erfreut das Herz! Das sind doch aus dem Ganzen gemeißelte, scharf modellirte Gestalten, denen meist das rechte dramatische, immer wenigstens das richtige Theaterblut in den Adern rollt. Da ist nicht das heutzutage beliebte Grau in Grau; in voller üppiger Farbenpracht leben und bewegen sich die Gestalten; es sind nicht die halbverwaschenen und complicirten socialen Stoffe der Gegenwart, sondern die ewigen Probleme des menschlichen Wollens, Fühlens und Handelns in heroischer Einfachheit. So ist es wenigstens bei Wildenbruch in der ersten Periode seines dramatischen Schaffens durchgehends. Und sein Trauerspiel „Harold" gehört ja dieser glücklichsten Periode an. Es zeigt freilich neben allen Vorzügen der Wildenbruchschen Muse, der straffen Handlung, der Abrundung und Verständlichkeit, ja grandiosen Einfalt der Charaktere im Guten und Bösen auch sogleich ihre Schwächen. Bei rühmlichster Exposition und Entwickelung der Handlung bis zu ihrem Höhepunkte dann der plötzliche,

gewaltsame Absturz, der oft so anmuthet, als habe der Dichter seine Lust am Werke eingebüßt oder sich in den ersten Akten völlig ausgegeben und wolle jetzt nur noch schnell zu Ende kommen. Alles das kann man am „Harold“ gewahr werden, wie es sich nachher so oft in Wildenbruchs Stücken wiederholt. Aber hier ist der Conflict zwischen den nationalen Gegensätzen der Angelsachsen und Normannen mit markigen Zügen in wahrhaft göttlicher Klarheit vor Augen geführt; gedrungeneren Erscheinungen wie diesem Sachsen- und diesem Normannenherzog begegnet man auf der modernen Bühne schwerlich so leicht wieder. Und das gleiche Lob gilt den Frauengestalten der Tragödie: Mutter- und Mannesliebe — wie „griechisch“ einfach stellen sie sich dar! Welch' eine wundervolle Heldenmutter ist die Gytha, welch' bezaubernde Geliebte und Tochter diese Adele! Zartheit und Größe in Beiden, nur wundervoll durch ihre menschlichen Beziehungen und ihr Lebensalter ins Gegenspiel gesetzt. Die Aufgabe der Darstellung ist hier fast zu leicht gemacht; es schien daher auch, als ließe sich besonders der Darsteller des Harold in einigen Scenen etwas gehen, als nähme er es nicht überall ernst genug mit seiner Rolle. Es schien mir bei Poór so, ich kann mich aber auch täuschen. Gerade angesichts seiner diesmaligen Leistung ging es mir durch den Kopf, daß ich selber vielleicht Schuld bin, wenn seine Darstellung des Harold nicht mit voller Ergiebigkeit auf mich wirkte. Vielleicht gerieth ich ihm gegenüber nicht ganz in den nothwendigen Grad der Illusion. Vielleicht ist dies auch der Grund, weshalb die Vorstellung als Ganzes nicht auf mich mit solcher Stärke wirkte, wie ich es selber gern gewünscht hätte. Drehen wir einmal den Spieß um; kritisiren wir einmal den Kritiker, nicht den Schauspieler! Zur Wirkung eines Dramas ist es nothwendig, daß wir in den Zustand der dramatischen Illusion gerathen können. Je leichter dies geschieht, desto mehr wirkt das Drama, je schwerer, desto weniger. Auf ein naives Publikum wirkt auch eine mittelmäßige Darstellung gewaltig, weil es seltener ins Theater kommt und seine Phantasie durch zu vieles Sehen noch nicht erschlafft ist. Am schwierigsten hat es der berufsmäßige Kritiker, wenn er die Illusion in sich erwecken, beleben soll. Je weniger es ihm oft glückt, desto schärfer wird er tadeln. Es ist aber nicht immer die Schuld der Darstellung, daß der Kritiker außerhalb der Grundbedingung der normalen dramatischen Wirkung bleibt; der Kritiker glaubt zu gern und leicht, dies läge an den Mängeln der Darstellung, und er verlangt deshalb immer größere Feinheiten, immer stärkere Würze; aber es liegt häufig an ihm selber, an seiner Abspannung, seiner erschlafften Phantasie, an dem Mangel gesunden Hingebungs-

vermögens. Um zu einer gerechten Kritik zu gelangen, muß der Kritiker sich bis zu einem gewissen Grade der Empfänglichkeit, sozusagen zum Normalgrade, herabstimmen können, sonst wird er ungerecht und verlangt schließlich, daß ihm in der Kunst nur noch Astrachan-Caviar geboten wird. Weder das Kunstwerk noch die Künstler vermögen aber lediglich eine solche Delikatesse zu bieten. Und wäre es auch der Fall, so würde der Kritiker auch dessen überdrüssig werden und nach noch Selteneren und Vollendeterem verlangen. Dies ist auch der Grund, warum Publikum und Tages-Kritik, sofern diese Kritik sich der geschilderten illusionsunkräftigen nähert, selten eines Urtheils sind. Das Publikum hat sich außerordentlich gut unterhalten, ist ungewöhnlich gerührt worden und ärgert sich dann, mitunter eine Kritik zu lesen, worin ihm bewiesen wird, daß es nur wenig Grund zum Vergnügen und zur Rührung gehabt habe, so mangelhaft seien Darstellung und vielleicht auch das Kunstwerk selbst gewesen. Der Zuschauer und auch der Darsteller dürfen aber dem Kritiker bisweilen antworten: „Dir hat es an Illusionsfähigkeit gefehlt, ja Deine Thätigkeit zerstört oft naturgemäß diese Fähigkeit oder wenigstens die im einzelnen Fall erforderliche Illusion bei Dir selber. Du siehst wie Einer, der die Haut eines Andern unters Mikroskop, unter die Lupe bringt; wir dagegen schauen mit unseren unbewaffneten, gesunden Augen; was Dir voller Unebenheiten scheint, ist uns die schönste Glätte und genugsame Vollkommenheit.“ Und das Publikum wird nicht immer Unrecht haben, wenn es so spricht.

Die Darsteller aber werden, nach dieser Abschweifung, zu der mich die Leistung Poórs und auch der Gesammteindruck der Vorstellung veranlaßte, mir zugestehen müssen, daß ein Kritiker sich gewiß nicht schärfer selbst kritisiren kann. Andererseits aber steht der Kritiker mehr als jeder andere Zuschauer im geistigen Rapport mit den Darstellern. Die beständige Gewohnheit, sie zu sehen, ihnen mit aufmerksamster Beobachtung zu folgen, bringt das naturgemäß mit sich. Der Kritiker fühlt sozusagen instinktiv: in diesem einzelnen Falle entspricht das, was der Künstler bietet, nicht dem, was er hier leisten könnte. Das ist freilich ein subjektives Gefühl, aber wenn etwas auf objektive Giltigkeit Anspruch hat, so ist es doch wohl diese Empfindung. Sie läßt sich nicht erkünsteln, man kann sie sich nicht anheucheln: sie ist da, und der Kritiker muß sie begriffsmäßig zum Ausdruck bringen. Das ist seine Pflicht. Ein unfehlbares Urtheil wird sich kein Verständiger anmaßen; subjektiv wird eine Kritik immer sein; vielleicht ist es sogar ein Vorzug, wenn der Kritiker seine Subjektivität offen und ehrlich zum Ausdruck bringt. So wie der Künstler, sagt auch er: „So bin ich, nimm mich hin!

8*

Es war mir also öfters, als ließe Poór es an Innerlichkeit, an Empfindung, an Natürlichkeit fehlen. Und in wie großen Zügen auch die Rolle des Harold entworfen ist, so darf doch die intimere Ausgestaltung nicht fehlen. Poór könnte nach all' seinen Mitteln stets der beste Harold sein, wie ihn ja Wildenbruch selbst als solchen gerühmt hat. — Die Rolle der Adele ist wie für Fräulein Hildburg geschaffen. — Peppler wußte aus dem schwachen, wankelmüthigen König Eduard eine bis ins Feinste detaillirte, vielleicht hier und da etwas überladene Figur zu schaffen. Besser aber immer noch, in der Ausprägung von Einzelheiten zu weit zu gehen, als eine flache, abgegriffene Münze zu liefern; hierzu gerade liegt die Gefahr dem Darsteller dieses Eduard nahe. — Auch der Frau Mondthal war mit der Mutter Harolds, Gytha, eine höchst dankbare Aufgabe zu Theil geworden. — Albert brachte den Normannenherzog Wilhelm zur harmonisch vollendeten Erscheinung; es war ein adeliges Gebahren und eine adelige Gestalt. — Einige Striche störten den Sinn. Als Gytha dem Sohne ihre Huldigung verweigert hat, Akt 4, Scene 1, Auftritt 5, dürfen die Worte Morcars und Edwins nicht fortfallen; beide dürfen nicht stumm davongehen. Ihre Weigerung verstärkt die Gefährlichkeit der Lage Harolds; das müssen wir voll auf uns wirken lassen. Das Volk in der zweiten Scene desselben Aktes muß nach der Verfluchung Harolds hinaus- und hereindrängen und nicht so apathisch sich verhalten. Weniger Volk gestattet wirksamere Bewegung.

Josef Lauff.

Der Burggraf.

Historisches Schauspiel in fünf Aufzügen.

Aufführung am 27. Januar 1898 im Königl. Theater zu Hannover.

Programmatischer Patriotismus im Drama. — Das Recht des Monarchen. — Der dichterische Werth.

Leider ist es dahin gekommen — oder war es von jeher so? —, daß alle Erzeugnisse gleichviel auf welchem Gebiete der Kunst, die den Stempel und Vermerk „patriotisch" an der Stirn tragen, jeden Menschen, der es mit der Kunst ernst nimmt, mit einem gelinden Schauder erfüllen. Gewöhnlich sind es auch nur minderwerthige Talente, die sich auf die künstlerische Behandlung eines

programmatischen Patriotismus einlassen, und wenn hochbegabte Naturen sich derartige Aufgaben stellen, so sinken sie sofort unter die Linie echter Kunst. Wir finden diese Thatsache, deren tiefere Gründe hier nicht erörtert werden sollen, bewahrheitet an selbst berühmten Bildhauern, Malern, Musikern und Dichtern unserer und wahrscheinlich aller Zeiten. Hier haben wir es mit der Dichtkunst zu thun, und da hat erst neuerdings wieder Ernst v. Wildenbruch in seinem „Willehalm" ein warnendes Beispiel geschaffen. Und ein solches Beispiel ist nun auch das Werk eines begabten Dichters, Josef Lauff, von dem eine stattliche Reihe von Dichtungen in Prosa und Versen vorliegt, die besonders am Rhein ihre Freunde haben. Trotz seiner zahlreichen Werke würde Lauff aber noch immer nicht die allgemeine Aufmerksamkeit auf sich gelenkt haben wenn sich nicht sein historisches Schauspiel „Der Burggraf" der besonderen Gunst des Berliner Hofes zu erfreuen gehabt hätte. Das Werk wurde mit großartigstem Pomp im Mai vorigen Jahres in Wiesbaden aufgeführt und zum Geburtstage des Kaisers ist es in diesem Jahre in verschiedenen Städten, vor Allem in Berlin, gegeben worden. Die Pracht der Inscenirung und Ausstattung im Königlichen Schauspielhause zu Berlin wissen die Blätter nicht genug zu rühmen oder aber rühmend zu tadeln. Denn über den geringen dichterischen und dramatischen Werth des Ausstattungsstückes herrscht nur eine Stimme, selbst in den loyalsten Zeitungen. Nun, wir besitzen Opern genug, auch solche, die nicht zur Verherrlichung des landläufigen Patriotismus verfaßt wurden und über deren Verhältniß zur echten Kunst kein Zweifel besteht, Opern, deren Hauptreiz die Pracht und der Glanz der Ausstattung bilden, — warum soll nun nicht auch einmal ein Schauspiel, auch wenn es den Anforderungen eines Dramas von dauernder Bedeutung nicht entspricht, den Vorzug haben, durch kaiserliche Freigebigkeit in allen Aeußerlichkeiten ausgezeichnet zu werden? Ein Recht, das wir jedem reichen Privatmann zugestehen, wird Niemand einem Monarchen verargen können; wir finden daher das Murren verschiedener Zeitungen über Summen, die „besser" hätten für die Kunst verwendet werden mögen, völlig abgeschmackt und dazu unlogisch. Vermag uns das Drama nicht durch seinen inneren Gehalt zu erwärmen, so freuen wir uns doch an den glänzenden historischen Bildern, die es uns bietet, vor Allem an der wundervollen Kaiserwahl zu Frankfurt, die mit einigermaßen historisch anmuthender Treue doch nur unter Entwickelung höchster scenischer Pracht dargestellt werden kann. Wir werden Zeugen einer solchen Krönung und lassen den Eindruck dieses großen geschichtlichen Aktes mit Genugthuung und Vergnügen auf uns wirken, und denken dabei

etwa an die Schilderung Goethes von dieser Staatsaktion im alten Deutschen Reich. Außerdem wird aber eine Reihe anderer anziehender Bilder vor uns entrollt. Wir befinden uns in der Zollernburg zu Nürnberg, dann auf der Burg Falkenstein im Prunksaal der Beatrix, dann schauen wir ein stilvoll eingerichtetes Zimmer auf der Pfalz des Mainzer Bischoffs, mit einem höchst stimmungsvollen Ausblick auf den Rhein und seine Burgen im Abendsonnenschein, wir staunen über die farbenreichen Zierden des Burggartens im vierten Akt und befinden uns endlich in der Wahlhalle zu Frankfurt. Die blinkendsten Aufzüge rauschen an uns vorüber, Festtrompeten und Orgelklang ertönen, kurz, es ist nichts gespart um Auge und Ohr zu entzücken. Der Regie gebührt deshalb in erster Reihe Anerkennung und Lob auch hier in Hannover (Oberregisseur Ellmenreich). Auch auf der hiesigen Königlichen Bühne wurde nichts gespart, um die geschichtlichen — fast hätte ich gesagt lebenden — Bilder so stimmungsvoll und treu, wie nur möglich, vorzuführen. Zugleich erhielt man, im letzten Akt, eine Vorstellung von den räumlichen Verhältnissen der Bühne des Königlichen Theaters, von ihrem Umfang und ihrer ungewöhnlichen Tiefe, von der Möglichkeit, große Massen geschickt darauf zu vertheilen und Alles zur gefälligsten Wirkung zu bringen. So ist Lauffs Schauspiel vor allen Dingen ein Schaustück und muß zuerst als solches betrachtet und gewürdigt werden. In dieser Hinsicht ist es allen Lobes werth.

Beurtheilt man aber das Drama als dichterisches Werk, so muß man mit der Anerkennung sparsam sein. Die geschichtliche Thatsache, daß der Nürnberger Burggraf Friedrich III. von Zollern 1273 energisch für die Wahl eines Habsburgers zum Deutschen Kaiser eintrat, hat dem Dichter zu diesem Stück Veranlassung gegeben. Was wir aber über die Bemühungen Friedrichs wissen, ist nur herzlich wenig geeignet, ein fesselndes Drama daraus aufzubauen. Der Zoller tritt denn auch, obgleich Titelheld, gar nicht in den Mittelpunkt der Handlung des Schauspiels. Wir sehen ihn im ersten Akt auf seiner Burg. Er ist von Schmerz und Unwillen über die entsetzlichen Zustände im herrenlosen Reiche erfüllt und entschließt sich, die Wahlfürsten, zunächst die kirchlichen, für seine Idee zu gewinnen, Rudolf von Habsburg als allein geeigneten Mann auf den Kaiserthron zu erheben und so allem Zwist im Vaterlande ein Ende zu bereiten. Sein Entschluß wird gefestigt durch eine sehr bewegte Scene nach Wildenbruchs Art; das Volk dringt in das Gemach des Grafen, preist ihn wegen Abgabenerlasses als guten Herrscher und führt ihm ein Weib vor, das halb wahnsinnig von der Vergewaltigung ihres Mannes und

Kindes durch einen der damaligen Raubritter berichtet. Friedrich sendet seinen Neffen Heinz von Orlamünde zur Züchtigung des Grafen Wolf vom Stein hinaus; er selber prophezeit, daß er den rechten Mann finden werde, der wieder Ordnung im Reich schafft. „Glaubt und vertraut — denn ich, ich bin ein Zoller!“ Im dritten Aufzug ist Friedrich dann beim Bischof auf der kurfürstlichen Pfalz zu Mainz. Der Bischof ist ihm wohlgesinnt und glaubt erst, der Zoller mache selber Anspruch auf die Kaiserkrone; Friedrich überzeugt ihn, daß nur sein Verwandter, der Habsburger, der rechte Mann sei. Im letzten Akt überwindet seine Uneigennützigkeit und Ueberredungsgabe endlich auch den andern Thronprätendenten, Ludwig den Bayer, dessen Vaterlandsliebe er zu wecken versteht. Ludwig stimmt ebenfalls für Rudolf; das Werk Friedrich von Zollerns ist gethan und gelungen. Man sieht, das alles ist nicht genug zu einem historischen Drama. Es galt, den trockenen Stoff mit fesselndem dramatischen Leben zu erfüllen. Lauff hat es dadurch versucht, daß er einer Liebes- und Intriguengeschichte zwischen Ludwig von Bayern und der erdichteten Gemahlin des verstorbenen deutschen Scheinkönigs Richard von Cornwallis den breitesten Raum gönnte. Beatrix liebte den Bayer schon, ehe sie Richards Gattin wurde; um des Kaiserdiadems willen hatte sie Ludwig verschmäht; nun naht er der Witwe wieder und sogleich macht sie ihn zum Werkzeug ihres Planes, die Kaiserkrone aufs Neue auf ihr Haupt zu setzen. Durch sie angestachelt, tritt er als Bewerber auf, entzweit er sich mit dem Zoller, versucht er, die Fürsten auf seine Seite zu bringen. Er ist dabei der Meinung, der Zoller wolle selbst als Bewerber um die Krone auftreten, ein Irrthum, von dem er höchst seltsamer und unwahrscheinlicher Weise erst im letzten Augenblick beim Wahlakt in Frankfurt durch Friedrichs Erklärung befreit wird! Beatrix ihrerseits verschwört sich mit dem Kanzler des Tschechenkönigs Ottokar, dem Inhaber österreichischer Lehensländer und dadurch zur Mitwahl des Kaisers berechtigt. Dieser Kanzler, ein tschechisches Scheusal erster Güte, verlangt, wenn Ottokar für Ludwig eintreten soll, die Belassung jener deutschen Länder bei Böhmen und privatim überdies die Hand der Nichte der Beatrix, der Agnes von Falkenstein, die aber schon den Zollern-Neffen Heinz liebt. Beatrix sagt dem Böhmen im Namen Ludwigs sämmtliche Forderungen zu. Ein getreuer Narr aber verräth zur rechten Zeit Heinz und damit dem Zoller den scheußlichen Pakt; dieser, kurz vor der Frankfurter Wahl, offenbart dem arglosen Bayern jene Abmachungen, und dies, nebst der erwachenden deutschen Gesinnung, veranlaßt Ludwig, für Rudolf von Habsburg zu stimmen. Beatrix spielt eine angemessen traurige Rolle im Kaisersaal zu

Frankfurt; vernichtet wankt sie hinaus, nachdem der eindringende böhmische Kanzler den Saal ebenfalls unter Rachedrohungen verlassen hatte. Die deutschen Fürsten sind nun unter sich und ihren Mannen; der Burggraf als Kaiserherold verkündigt die neue Zeit: „Ein Gott, ein Reich, ein Herrscher, eine Treue!"

Daß Uhlands Bauerndrama auf Lauff eingewirkt hat, ist von der Kritik bereits erwähnt. Die Bezeichnung des Zollern als „Hort des Friedens und Vogt des Rechts" verdankt der Dichter sogar wörtlich Uhland. Die Geschichte Ludwigs ist aber nicht dramatisch geschickt verwandt, kaum wirkt die Liebesscene zwischen Beatrix und Ludwig tiefer. Beatrix ist geradezu abstoßend geschildert, ihrer Herrschsucht opfert sie alles, außerdem erinnert sie höchst unangenehm an Lady Macbeth. Sie ist schuld daran, daß Ludwig sein Weib Maria hatte hinrichten lassen; der blutige Schatten nun umschwebt die Kaiserwitwe beständig; alle Augenblicke schaut sie ihn, bei Tage und bei Nacht, und endlich wird sie über ihrer Vision wahnsinnig. Frau Mondthal that ihr Bestes, um diese Karikatur eines Charakters lebendig und erträglich zu machen. Ludwig ist ein schwankender Charakter; daß er aber so schnell seine Liebe und seinen Ehrgeiz aufzugeben vermag, glauben wir dem Dichter auf Grund der unzulänglichen Motivirung nicht recht. Emerich spielte diese Rolle mit einem Feuer, das mitunter zu gewaltig flackerte; sein Pathos überschlug sich. Aus dem Bischof von Mainz machte Peppler eine Charakterfigur von feiner sicherer Wirkung. Beim vielredenden Burggrafen legte Albert, mangels jeglicher sicherer Charakterisirung durch den Dichter, mit Recht das Hauptgewicht auf die Deklamation und leistete darin denn auch das Mögliche. Dem Narren konnte auch Bollmann den gänzlich fehlenden Humor nicht geben; Agnes von Falkenstein (Fräulein Hildburg) ist ein Schemen. Dem böhmischen Kanzler lieh Stiehl in genügendem Maße perfides und freches Gebahren. — Soll ich über den Eindruck des Schauspiels auf die Zuschauer etwas sagen, so bin ich einigermaßen in Verlegenheit. Der Beifall, der nach einigen Akten laut wurde, war nur zaghaft und schwieg am Schluß gänzlich, trotz des herrlich inscenirten und wirklich dramatisch bewegten Wahlvorganges. Kurz, ein prächtiges Schaustück, aber kein Schauspiel voller Leben, Charakteristik und Wahrheit. Daß der Stoff von einem genialen Dramatiker wirksamer behandelt werden könnte, leugne ich nicht.

Die Förderung der Kunst durch den Kaiser.

Kurz nach dem Regierungsantritt unseres jetzigen Kaisers veröffentlichte ich eine Abhandlung „Das Schöne und der Staat". Unter anderem Titel gelangte sie in die Hände vieler damaliger Abgeordneter und erfuhr sogar die Ehre, daß man im Landtage auf einige ihrer Ideen bei gerade passender Gelegenheit Bezug nahm. Ihr Hauptgedanke war der politische Werth der Förderung der Kunst. Bei der Begünstigung gewisser Künstler und Schriftsteller, unter diesen vorzugsweise dramatischer Autoren, durch den Kaiser waltet augenscheinlich der gleiche Gedanke als Richtschnur vor, freilich nicht in der umfassenden Weise, wie es in jener Abhandlung als wünschenswert hingestellt wurde. Man muß indessen zugeben, daß der Kaiser sich im Prinzip auf ganz richtigem Wege befindet, sobald man die Richtigkeit einer Werthung der Kunst für politische und staatliche Zwecke einräumt. Wie der Kaiser nicht blos zu seinem Privatvergnügen reist, so pflegt er die Künste bei allen privaten Neigungen immer doch zugleich auch um des Nutzens willen, den sie für sein Haus und seine Regierung haben können. Selbst bei der mitunter auffälligen Schätzung fremder Künstler ist ein politisches Moment erkennbar. Die Kunst soll der Politik des Kaisers dienen; in dieser Hinsicht fördert er sie. Freilich geschieht dies in sehr diskutirbarer Weise. So ist etwas Wahres an den Worten, die kürzlich in einer englischen Zeitschrift (Blackwoods Magazin) vornehmlich über das deutsche Drama zu lesen waren. Auch in meinen Kritiken findet man ähnliche Andeutungen. „Wir gehen von Theater zu Theater", sagt jenes Journal, „um nach dem nationalen Drama zu suchen, und, obwohl wir verschiedene geschickte Autoren und manches bemerkenswerthe Stück finden, so fehlt uns doch in dem Deutschland von heute das Denkmal der Kaiseridee. Wildenbruchs Drama „Die Quitzows", das erste der sogenannten Hohenzollernstücke, zeigte uns die klare Absicht, die Helden des regierenden Hauses zum Brennpunkt der patriotischen Bestrebungen zu machen. Wie die geschichtlichen Dramen Shakespeares sollten sie der Besitz der Nation werden. Aber der Dramatiker vergaß, daß die Entstehungsgründe des Vaterlandes oder wenigstens der Liebe zu diesem nicht im Mittelalter zu suchen sind." Der Verfasser läßt dann durchblicken, daß dieser Irrthum dem persönlichen Einfluß des Kaisers zuzuschreiben ist. „Dem malerischen Empfinden des regierenden Monarchen erscheint die Evolution seiner Vorfahren vom Markgrafen zum Kurfürsten, vom Kurfürsten zum

Könige und vom Könige zum Kaiser als historische Progression. Aber was ist dem Sachsen, dem Polen, dem Hannoveraner Brandenburg oder er für Brandenburg? Keinesfalls ein Anlaß, daß er davon erschüttert werden könnte."

Hiergegen ist freilich einzuwenden, daß es nur auf die Größe des Talentes ankäme, um auch der Geschichte der Hohenzollern Dramen abzugewinnen, die dauerndes Eigenthum des ganzen Volkes würden. Ein solches Genie ist indessen nicht vorhanden, und die Beauftragung minderwerthiger Talente mit der Dramatisirung der Geschichte der Hohenzollern ist augenscheinlich nicht sehr zweckmäßig. Denn man kann bisher nicht sagen, daß die solchermaßen entstandenen Werke in die Sphäre der Kunst hinaufragen und viel mehr als prunkvoll ausgestattete Versuche sind.

Jedenfalls gehört die ganze Frage der Förderung der Künste durch den Herrscher oder den Staat zu den umstrittensten, die es giebt, und ich gestehe, zur Beruhigung kritisch Denkender, daß ich ebenso viel dagegen wie dafür sagen könnte.

Aus dem, was ich vor zehn Jahren dafür gesagt habe, interessirt es indessen vielleicht gerade heutzutage einige Stellen zu hören. Etwa folgende:

* * *

„Bei jedem fähigen Menschen tritt eine Zeit ein, da er auf eigne Fährte sich begiebt und sich selbst geistige Nahrung sucht, gleichsam noch einmal im geistigen Sinne die Jäger- und Nomadenperiode der Menschheit in sich durchlebend; doch das Wild, das er erpirscht, stammt naturgemäß zumeist aus seinen vaterländischen Hainen, aus seines Volkes literarischer und künstlerischer Kultur. Was er da bequem findet, das eignet er sich an, das nimmt er in sich auf, das setzt er in Fleisch und Blut um, je heimlicher, desto emsiger, desto nachhaltiger. Und keine von außen herantretende Erziehung, kein Zwang irgend welcher Art kann ihn so wirksam umgestalten, als er sich nun selbst bildet. Steht seine Eigenbildung in Einklang mit der äußeren, so wird er ein ganzer Mensch; wenn nicht, mehr oder minder ein Doppelwesen. Die Bedingung ist, daß die Bildungselemente, welche er selbst findet, entweder einen mit der übrigen Erziehung einheitlichen Grundzug besitzen, oder nicht; daß also das allgemeinste Bildungsmittel, die sogenannte nationale Literatur eines Volkes, im ersteren Falle, bei aller Mannigfaltigkeit im Einzelnen doch im Ganzen das Gepräge einer fundamentalen Gleichheit zeigt — der Gleichheit des Nationalgefühls. In Deutschland nun trägt erst ein geringer

Bruchtheil der sogenannten Nationalliteratur den Geist in sich, der dem Werke unserer Helden die festeste Dauer verbürgt.

Blicken wir wieder auf Frankreich, dem Lande des Nationalgefühls par excellence, so tritt uns eine imponirende Erscheinung aus seiner Geschichte entgegen.

Zu den größten Staatskünstlern gehört Richelieu. Er hat den französischen Geschmack, das französische Nationalgefühl im ganzen Umfange zu bestimmen gewußt. Er hat erkannt, daß neben und mit der Macht und Zucht von außen eine Macht und Zucht von innen heraus, die den Anschein der freiesten Selbstbestimmung hat, den Menschen beherrschen und bilden müsse, soll er zu einem ziel- und zweckbewußten nationalen Menschen werden. In weit höherem Grade aus diesem politischen Grunde als aus persönlichem Wohlgefallen an Kunst und Literatur hat er den Franzosen direkt und indirekt die Möglichkeit geboten, eine Literatur zu zeitigen, die, so mannigfaltig, vielgestaltig sie geworden, doch im letzten und tiefsten Grunde den gemeinsamen Zug und Stempel eines einheitlichen französischen Volks- und Nationalbewußtseins besitzt. Wohin der Franzose greift, erzogen oder sich erziehend, er trinkt aus diesen Quellen, und so durchdringt ihn wie eine Naturgewalt von allen Seiten das wunderbare Wesen, in dem er nun als in seiner gar nicht zu entäußernden Haut nicht blos, sondern als in seinem Fleische lebt und webt, das Gefühl, ein Franzose zu sein und nicht Mensch und Franzose, sondern als Mensch Franzose.

Freilich äußerte sich die einheitlich nationale Idee, wie sie in Richelieus Geiste lebte, als absolutistische; aber die Wirkung auf das Nationalgefühl ging über den Absolutismus und selbst über Richelieus Absicht hinaus; ja, das Nationalgefühl zertrümmerte am Ende eine Dynastie, die von Gott verlassen war und das Volk mißbrauchte. Richelieu aber tadeln wegen des zur Festigung eines einheitlichen Volksbewußtseins wirksamsten Schrittes, die nationale Literatur bewußt in den Dienst der Politik, des Königthums und der Einheitsidee des Reiches gezogen zu haben, können nur Ideologen.

Wie kein Zeitalter vom andern lernen kann, ohne die veränderten Verhältnisse in Betracht zu ziehen, so müßten die prinzipiell richtigen und zweckmäßigen Maßnahmen jenes großen französischen Staatsmannes in anderer, großartigerer und geläuterter Weise wieder aufgenommen werden.

Die Thaten verrauschen, die politischen Gebilde schwanken, aber die Werke einer Generation bleiben. Wenn die Werke in Schriftthum oder Kunst einer Periode einen Hauch, einen Geist

gemeinsam tragen, so müssen die nachfolgenden Zeiten diesen Charakter sich aneignen als etwas, das nicht anders sein kann. Es wird eine einheitliche Physiognomie des Geistes und des Herzens so zu sagen gezüchtet, und um diese muß es einem Herrscherhause, das seiner Idee wahre Dauer geben will, ebenso sehr als um die äußeren Stützen seiner Macht zu thun sein ....

Fürst Bismarck wies einmal auf den Knechtssinn hin, dem man deutscherseits das schöne Wort Kosmopolitismus umgethan und ihn zum Geiste der echten Freiheit gestempelt hat; der Reichskanzler berührte die Begeisterung für Napoleon I. in unserer Literatur. Er erkennt die Macht solcher Einflüsse; in derselben Rede aber scheint er sich doch wieder darüber nicht ganz klar zu sein, denn er citirt einen seiner früheren Aussprüche, wo es heißt: „Mit Reden, Schützenfesten und Liedern machen Sie die Politik nicht, Sie machen sie nur mit Blut und Eisen.“ Und doch muß beides Hand in Hand gehen; mit „Liedern“ (das Wort gleich im Sinne von nationaler Literatur) allein freilich wird keine Politik gemacht; aber sie müssen ein Element der Politik sein, wenn sie ihrem Werke in vollem Umfange die Dauer verschaffen will. Ja, durch „Lieder“ kann die Politik des Mächtigsten auch gehindert, abgeschwächt und vernichtet werden, denn eine halbe und schwache Politik, das heißt eine mit halben und schwachen Erfolgen in Bezug auf den Nationalgeist, zerfällt über kurz oder lang in ihren Leistungen.

Bisher nun hat man es versäumt oder verschmäht, noch ganz im Sinne der schönen (aber so unbedingt gar nicht wahren) Verse Schillers: „Kein augustisch Alter blühte, Keines Mediceers Güte Lächelte der deutschen Kunst“, das Schöne so umfassend wie möglich in den Dienst des Vaterländischen und des Staatlichen zu ziehen; man sprach dem Schönen eine abstrakte Freiheit zu, indem man vergaß, daß es eine solche nie und nimmer besessen und daß es gerade bei seinen eigentlichen Schöpfern, den Griechen, etwas Antibarbarisches, d. h. im Gegensatz zu allen andern Völkern Stehendes, spezifisch griechisch Nationales war, und als solches im Dienste des Griechenthums und des Staates sich befand. „Alle Griechen umschloß das allgemeine Griechenthum“, sagt Wilhelm von Humboldt, „und trug in jeden in allen Aeußerungen seiner Thätigkeit, von der Verfassung des Staates bis zur Tonart des Flötenspielers, zugleich sein eigenthümliches Gepräge über.“

Es ließe sich doch denken, daß in Deutschland einmal eine Epoche käme, da vom Reiche, vom Throne des Kaisers aus, die Kunst, vor allem endlich auch die Literatur, mit

vollem Bewußtsein ihres staatlichen und nationalen Werthes gepflegt und gefördert würde . . . .

Aus natürlichem Drange sehnt und gesellt sich der Geist gern zur Macht; Größe lockt und schafft Größe. Warum sollten die Talente nicht mit dem König gehen, von dessen Bestrebungen zum Wohle und zur Festigung der Nation sie überzeugt sind? Und warum sollte der Monarch nicht den Weg finden, ausgesprochene Talente zu gewinnen, ohne sie in ihrer Eigenart zu behindern? Die regsam wachsende Glut des unmittelbaren Strebens für die große Gemeinschaft, für das Vaterland und den Staat, und vor allem die Hingabe an den Ruhm des Monarchen wird sie heben und mit nie geahnten Impulsen erfüllen.

An den Alpen, am Meere belebt, stärkt und erweckt sich die schöpferische Lust; der erhabene Geist auf dem Throne eines großen Volkes, die huldvoll erglänzende Stirn ist mehr denn Schroffen und Wogen; die Ewigkeit umströmt in ureigener Art die der Macht gebietende Persönlichkeit. Der Flotte der Geister rufe der kühne Held und weise ihr die Ziele und Pfade, daß sie die Schätze der geistigen Welten einheimse unter seiner Flagge und, über sich ihr Rauschen, zu Großthaten eile, bei denen die Enkel und spätesten Geschlechter staunender weilen und mit pochendem Herzen zu Gleichem sich ergriffen fühlen. Schöpferisch bereite eine starke und nachhaltige Fürsorge dem Schöpferischen die Bahnen; die Jugend bedeutet die Zukunft und sie schaffe die Zukunft. Ein herrlicher Thron ist ein Indien für die Begabung eines Volkes, und der Nimbus eines Herrschers der lebendige Urstoff, der, zu zweckvoller Bewegung erregt, die glänzendsten Gestirne aus sich zeitigt und um sich schaart.

Aus den Werken des jetzigen Geschlechts bildet sich das nachfolgende ganz besonders. Und das jetzige erwartet und hofft, Kaiser Wilhelm II. werde den Geist der Kunst und Literatur an seinen Thron bannen, den innersten Geist der Nation, der eine unabsehliche Wirkung, eine alles überwindende Macht, einen gemeinsamen Grundzug den Gefühlen und dem Wesen eines ganzen Volkes zu schaffen vermag.

Die Literatur ist kein bloßer Schmuck, sondern täglich Brod, ein festes Band, das dem Volke in der Seele noth thut, soll es nicht trotz aller äußeren Zucht auf falsche Bahnen gerathen. An der Nationalliteratur nährt sich die Jugend, sobald sie zu höherem Bewußtsein erwacht; hier ist die Macht, die sie innerlich am meisten beeinflußt.

Je mehr unsere Bildung sich besondert, je weniger noch von einer universitas litterarum die Rede hinsichtlich des Einzelnen

sein kann, desto mehr fällt dem Schönen, der Kunst, und vor allem der sogenannten schönen Literatur die Aufgabe zu, dem Bewußtsein und Wesen des Volkes ein in der Mannigfaltigkeit möglichst einheitliches Gepräge zu geben und zu erhalten: die höchste nationale Aufgabe.

Möchten die Hohenzollern auch das Volk in geistigen Waffen um sich schaaren; möchte bald ein gemeinsamer Heeresruf in ihren Reihen wirken!" —

So viel aus meinem damaligen Essay.

„Das Theater ist auch eine meiner Waffen", sprach der Kaiser im Jahre 1898 zu den Künstlern der Berliner Hofbühnen. Darum hat auch die dramatische Kunst seiner besonderen Gunst sich zu erfreuen.

Karl Weitbrecht.

Sigrun.

Drama in fünf Akten.

Aufführung am 6. Januar 1896 im Königl. Theater zu Hannover.

Falsches Pathos. — Spiel der Hand. — Zusammenspiel.

Karl Weitbrechts „Sigrun" gehört zu der Gruppe der Hermannsdramen. Es führt uns in die Zeit, da die Römer ihre Herrschaft über Germanien auszubreiten strebten und ihre politische Richtschnur „Entzweie und herrsche" in der Behandlung auch der germanischen Stämme und Fürsten zur Geltung brachten. Allzuschwer wurde ihnen das nicht; lagen die einzelnen Stämme doch stets in Fehde miteinander und gelang es doch selbst dem „Hermann" kaum, sie alle zu großer gemeinsamer That gegen die Römer zusammenzuschmieden. Und nicht nur einem großen Führer waren sie unwillig zu gehorchen, auch unter ihnen selber wüthete der Zwist und Kampf, und die blendende Kriegsgröße des siegreich vordringenden, mit Golde nicht kargenden und durch seine hohe Kultur lockenden Rom verwirrte manchem Gaufürsten den Sinn, daß er der alten Götter und der Freiheit vergaß und den „Schwarzhaarigen" Heerfolge schwur. In einen solchen Streit germanischer Fürsten führt uns der Dichter in seiner „Sigrun".

Nach einem Hinweis auf den hauptsächlichsten Mangel dieses Dramas, auf seinen Herzfehler sozusagen: die Entwicklung der Schuld, und auf das gefährliche Beginnen, allen Ernstes einen großen Vorwurf, den Tod Siegfrieds, nachahmend mittelst schwächerer

Gestalten zu wiederholen, wodurch die Phantasie abgelenkt, die Kritik herausgefordert und das Interesse lahmgelegt wird, wurde über die Darstellung der „Sigrun" (Frl. Heberlein) Folgendes bemerkt: Warum dieses pathetische Tönen? Wie ein Fluß unter einer Ueberwölbung geht Geist und Sinn der Worte unter diesem Pathos verloren: die zahlreichen Nüancen der Gedanken, die sich gleich Wogen und Wellen, sich kräuselnd und strudelnd, flüsternd und brausend kundthun sollen — alle verlieren sie sich wie eine breite Fläche unter dem gleichen tönenden, wölbenden Pathos. Die Aufmerksamkeit des Zuhörers erlahmt, man achtet gar nicht mehr auf den Sinn, man hört nur Worte, Worte, leere charakterlose Worte. Pathos — gut; aber es kann sich im Flüstern so gut zeigen wie im Toben der Leidenschaft, ja selbst in der reflektirenden Sentenz. Das ist aber sehr schwer, es gehört eine mehr sonore Stimme dazu als die Darstellerin sie hat; sie muß durchaus auf andere Mittel sinnen, die Gedanken zu nüanciren, sie muß den pathetischen Ton, je nach Möglichkeit, z. B. bei Sentenzen, ganz aufgeben und ihn dann wieder sinngemäß aufnehmen; so wird sie reichere Abwechslung erzielen und nicht — doch wohl das Schlimmste — den Zuhörer ermüden. Wenn man ferner das Spiel der Hand pflegen will, so muß es ebenfalls sinngemäß geschehen; die Geste muß der Ausdruck des momentanen Gefühls und Gedankens sein. Mit ausgespreizten Fingern zeigt kein Mensch, es wäre denn im Wahnsinn, auf ein bestimmtes Ziel; die ausgespreizten — nicht greifenden — Finger weisen ins Leere und waren deshalb bei der Prophezeiung angebracht, aber nicht beim bloßen Deuten auf einen sichtbaren Gegenstand. Diese Geste ist meist hochpathetisch, entweder grausig oder feierlich; der Priester segnet so; man darf sie nicht bei jedem starken Affekt und nicht zu oft verwenden. — Höchst erfreulich war im Anfang des dritten Aktes das Zusammenspiel Peppler's als Hunding mit dem Centurio (Stiehl). Wenn überall Einer im Andern so lebte, so sich beide gegenseitig ergänzten, was wären das für meisterliche Scenen! Allzuoft scheint jeder der Darsteller nur auf seine Rolle bedacht, und es spinnen sich nur die nothdürftigsten Fäden von einem zum andern; mechanisch hängt gewissermaßen die eine Rolle an der andern. — Die Inscenirung war tadellos. Warum verwendet man aber diese Mühe auf ein solches zwar anständiges, aber doch nicht bedeutendes Drama, während man unter ersten Meisterwerken wählen kann? Das ewig Alte ist das ewig Neue; die Marke „Modern" gilt für viele Meisterwerke vergangener Zeiten besser als für die allermodernsten Tagesschöpfungen.

Ibsen.

Die Frau vom Meere.

Aufgeführt vom Leipziger Ibsen-Ensemble im Stadttheater zu Hannover am 28. März 1898.

Eine Welt des falschen Scheins.

„In dem Schauspiel ‚Die Frau vom Meere‘ erscheint Ibsen als der erste Dramatiker des neuesten Mysticismus auf der Bühne." So sagt Adalbert v. Hanstein in seinem mit Schwung und Wärme geschriebenen Buche „Ibsen als Idealist". Und am Ende der Besprechung des vorliegenden Schauspiels sagt er: „Es ist das positive Programm, das Ibsen aufstellt . . . Für feiner organisirte Naturen liegt alle Werthschätzung des Lebens darin, unter welchem Gesichtswinkel sie sich selbst und ihre Umgebung betrachten können. Den niedrigsten Dienst verrichtet der edel veranlagte Mensch aus frei erwählter Liebespflicht für den, der seinem Herzen nahe steht, oder, aus allgemeiner Menschenliebe, auch für den Fremden — aber nur aus freiem Willen! Zwingen läßt sich eine edle Natur zu nichts! . . . Der Kuchen kann in der Gefangenschaft anwidern und das Schwarzbrod in der Freiheit locken . . . Dieser Gesichtspunkt geht der materialistischen Welt, der auch im ethischen Sinne materiellen Menschheit verloren. Ihn wieder leuchtend einzuprägen, hat Ibsen „Die Frau vom Meere" geschaffen. Daß er in diesem Stücke in der Handlung etwas sehr Glaubhaftes geleistet, ja, daß er auch nur den plötzlichen Wandel in dem Charakter Ellidas menschlich wahrscheinlich gemacht hätte, könnte man nicht behaupten. Aber er hat, wie in der negativen Nora, so in der positiven Frau vom Meere das wiederum gethan, was ihn immer in schreienden Gegensatz zu den Realisten stellt — er hat die momentane Wirklichkeit zu Gunsten der Idee aufgeopfert. Und diese Idee heißt: Echte große Menschen können, was sie können, nur in freier Willensbestimmung. Der Zwang demoralisirt sie, die Freiheit allein läßt sie in eigener Selbstbestimmung und unter eigener Verantwortung das Rechte finden. Solche Charaktere hatte der Dichter der Gespenster und des Volksfeindes züchten wollen. Unter den Erdenmenschen war es ihm nicht gelungen, Jünger dafür zu finden, weil sie am Alltagsstaube klebten. Aber in der für höhere Stimmungen empfänglichen, stets über den Staub des Alltags hinaus nach dem Ewigen und Großen sich sehnenden Ellida wird dem Dichter plötzlich schöne Wahrheit, was er schon auf Erden verwirklicht zu sehen verzweifelt hatte!"

Eine schärfere Kritik hat, unbewußt, noch kein Bewunderer seinem bewunderten Gegenstande zu Theil werden lassen. Als dramatisches Werk ist damit Ibsens „Frau vom Meere“ gerichtet. Die beiden Säulen, auf denen jedes Drama — im weitesten Sinne des Wortes — ruht: Handlung und Charaktere, vor Allem der Hauptcharakter, sind wurmstichiges, faules Holz in diesem Stück. Nach Hanstein, dem energischsten Vertheidiger Ibsens, ist die Handlung im vorliegenden Stück etwas nicht sehr Glaubhaftes, also Unwahrscheinliches, und die Entwickelung des Charakters Ellidas, der Heldin, im entscheidenden Moment ebenfalls menschlich unwahrscheinlich. Die beiden unerläßlichsten, grundwesentlichsten Anforderungen, die man an ein Drama, das seiner nicht selbst spotten will, stellen muß, sind also in der „Frau vom Meere“ unerfüllt geblieben. Unwahrscheinliche Handlung, unwahrscheinlicher Hauptcharakter. Und mittelst zweier solcher dramatischen Grundfehler soll nun eine einfache, klare Grundidee uns einleuchtend gemacht werden: die einfache, furchtbar triviale Wahrheit: „Echte große Menschen können, was sie können, nur in freier Willensbestimmung!“ Jeder Vernünftige wird mir zugeben, daß mittelst zweier Unwahrscheinlichkeiten niemals auch nur die banalste Alltagsweisheit wahrscheinlich gemacht werden kann. Und so bestreite ich denn auf das entschiedenste, daß Ibsen uns jene von Hanstein in dem Stück entdeckte Grundidee „leuchtend eingeprägt“ hat. Leuchtend, ja. Aber leuchtend wie faules Holz im Dunkeln! So formulirt Nordau in seinem berühmten Werke „Die Entartung“ auch den Grundgedanken in diesem Schauspiel anders, und Andere, z. B. ich selber, werden ihn wieder anders bestimmen. Von einer einfachen und klaren Grundanschauung kann also auch hier gar keine Rede sein. Nordau findet Folgendes als innersten Kern: „Feinfühlige Personen, die in engen Verhältnissen leben, haben eine tiefe Sehnsucht nach einem freien, großen, ungebundenen Dasein.“ Das ist ein noch „schlichterer“ Gedanke als der, den Hanstein entdeckt. Jedenfalls ist also nicht ganz klar, was Ibsen am letzten Ende will. Und damit kommen wir auf seinen „Mysticismus“ in diesem Stück. Er schafft keine wahrscheinliche Handlung, er schafft keinen wahrscheinlichen Hauptcharakter, er läßt auch seine Hauptabsicht, die „Idee“, die er dramatisch veranschaulichen will, unbestimmt. Nehmen wir das Tiefste an: daß er das Willensproblem im Auge hat, so wird kein denkender Mensch daraus klug, auf welches Resultat er nun eigentlich kommt. Hat der Mensch freien Willen, freie Selbstbestimmung, oder nicht? Am konkreten Fall: handelt Ellida, die Frau vom Meere, wirklich frei, wenn sie schließlich, von ihrem Manne mit Worten frei-

gesprochen von den Banden der Ehe, nicht den Fremden, sondern wieder ihren Mann wählt? Da, wie Hanstein ganz richtig bemerkt, diese Hauptwandlung im Charakter Ellidas unwahrscheinlich bleibt, so bleibt es natürlich auch unklar, was Ibsen eigentlich gewollt hat, ob er Ellida mit freiem oder unfreiem Willen wählen läßt. Wir kommen also zu gar keinem Resultate. Es ist alles faules Holz, schon im Kerne faul. Und da Ibsen selbst zu gar keiner Klarheit auch nur im gestellten Probleme gekommen ist, läßt er sein faules Holz in dieser Dunkelheit der Handlung, der Charaktere, des Problems leuchten, das heißt, er symbolisirt alles, Handlung, Charakter, Idee. Da soll, nach Einigen, der „Fremde" das Meer und das Meer die Freiheit bedeuten. Da werden die seelischen Stimmungen, die jeder Psychologe oder Pathologe auf einfache wissenschaftliche Formeln bringen kann, in dunkle Beziehungen zur äußeren Natur gebracht; was aus dem „Milieu", in dem Ellida erwuchs und aus ihrer krankhaft phantastischen Anlage jedem modernen wissenschaftlich denkenden Menschen sich ganz einfach erklären läßt, wird mit dem Mantel des Fliegenden Holländers bedeckt. Das ist der berühmte Mysticismus! Niemals ist dieses Wort und dieser Begriff mehr mißbraucht worden als hier. Denn es ist bei Ibsen ein gemachter, verstandesmäßig erklügelter Mysticismus. Darum packt er auch nicht, weil er nicht naiv dem Gemüth entstammt. Der „kosmische" Zug, der durch Ibsens Werke geht, ist doch im Wesen immer nur wieder ein pantheistischer, und seinen Pantheismus sucht er dadurch interessant zu machen, daß er ihn romantisch versetzt, mit romantischen Bestandtheilen vermischt, und „modern" sucht er ihn zu machen, indem er ihn an unserer nüchternen Wirklichkeit und an psychopathischen Charakteren dramatisch dozirt. Es ist eine Welt des falschen Scheins, des verstandesmäßig nach Art der Taschenspieler und geschäftskundigen Spiritisten zurecht gemachten Spuks. Diese Verstandesmystik in der „Frau vom Meere" mit der naiv dem Gemüth entspringenden Gefühlsmystik der großen Dichter der Weltliteratur auf eine Stufe zu stellen, halte ich für völlig verkehrt. Und um auf Ellida zurückzukommen, so bleibt uns Ibsen Alles an überzeugender Begründung schuldig, um das zu erweisen, was Hanstein ihn erweisen lassen will und was der Dichter wahrscheinlich hat erweisen wollen, nämlich die symbolisirte Erhärtung und Darlegung des Satzes: Echte große Menschen können, was sie können, nur in freier Willensbestimmung. Es ist nur eine Scheinwahl, die Ellida vollzieht, eine Scheinfreiheit, in der sie handelt. Die Motive liegen selbst bei Ibsen klar vor Augen, die Ellidas Wahl bereits, ehe sie den Fremden laufen läßt, bestimmt haben. Sie hat

in der Liebe Hildas zu ihr bereits „eine Aufgabe“ für ihr bisher müßiggängerisches und selbstzerwühlendes Leben entdeckt, sie weiß mit Sicherheit, daß der Fremde ein Mörder ist, sie hat schon einmal die behäbige Versorgung, also den „Kuchen“ Hansteins, dem „schwarzen Brod“ der mit Noth, Sorgen und Unsicherheit erfüllten „Freiheit“ vorgezogen, als sie ihren Mann zum ersten Male erwählte; — wiederum vor die Wahl gestellt, und zwar, nachdem sie die *völlige Sorglosigkeit jahrelang* in der Ehe mit ihrem Manne genossen, kann sie gar nicht anders handeln, als unter dem jetzt hundertmal verstärkten ersten Motiv, sie wird also bei ihrem Manne bleiben. Und ferner: der Fremde, unter dessen suggerirendem, hypnotischem Einflusse sie stand, *suggerirt ihr ja auch bloß*, daß sie *freiwillig* zwischen ihm und ihrem Manne wählen solle! Er ist der Meinung, daß sein Wille den ihren auch jetzt noch *bestimmen* könne; die Freiwilligkeit ist ferner ein Kniff, um die Folgen einer Handlungsweise, die nicht wie freie Wahl der Frau aussehen könnte, von ihm abzuwenden und sich so mit dem Mann Ellidas gewissermaßen friedlich und gefahrlos auseinanderzusetzen. Der Fremde hat aber die Macht der *äußeren* Motive, die auf Ellida wirken, unterschätzt, und die wir oben andeuteten. Es ließe sich noch weiter begründen, daß, wenn Ibsen in der That eine freie Wahl im Auge gehabt hat, er gerade das Gegentheil erwiesen hat. Das *maßgebende* Motiv, weshalb Ellidas Mann sie im entscheidenden Momente „frei“ läßt, ist nicht die Anschauung, daß sie um der freien Selbstbestimmung halber frei wählen dürfe zwischen ihm und dem Fremden, — sie hat es ja schon einmal gethan, als sie die Ehe einging! — sondern die begründete Befürchtung, ja Gewißheit des Arztes, sie würde sonst vollständig in Irrsinn verfallen. Er spricht das offen aus und sie bestätigt es: „Ach ja, ja, ich fühle es über mir wie schwarze lautlose Schwingen!“ So ist es keine eigentlich freie *Liebes*that ihres Mannes, daß er auf ihre Caprice eingeht, obgleich er sie innig liebt, sondern die Erkenntniß des *Arztes*, der zum äußersten Mittel greift: hilft es, so hilft es, wenn nicht, ist doch alles verloren. Das sieht Ellida sofort auch ein, und trotzdem hält sie die That des *Arztes* für eine Offenbarung der tiefsten *Liebe* ihres Mannes. Eigentlich müßte sie, als edle große Natur, nun erst recht, da sie den ärztlichen Beweggrund ihres Mannes, sie frei zu geben, durchschaut, sich von ihm abwenden. Es fällt ihr aber nicht ein. Sie ist mit der *Posse* einer *scheinbaren* Selbstbestimmung zufrieden gestellt, — d. h. wohlverstanden, sie hat längst in ihrem Innern gewählt, — also einer innerlich und äußerlich sich vollziehenden Posse, mit dem kindlichen Glauben: „Jetzt *hätte* ich es

erwählen können (das Unbekannte, die dunkel lockende Freiheit), und deshalb konnte ich ihm auch entsagen." Wir aber wissen es längst besser, weil wir längst die Motive kennen, die auf ihren Charakter maßgebenden Einfluß haben. Es läuft also alles auf die krankhafte Caprice einer neurasthenischen Frau hinaus, die scheinbar und kindisch befriedigt wird. Meiner Ansicht nach ist es auch nur das unklare und unbethätigte Glücksbedürfniß einer solchen Frau, das ihren Geist in die Ferne schweifen läßt, unter den Vorstellungen, die ihr durch ihre Jugenderziehung und Heimath eignen. Sobald sie einen Schaffenskreis vor sich sieht, eine „Aufgabe", wie sie selbst sagt, ist sie schon auf dem Wege der Heilung und hat der „Fremde" schon verspielt. Hoffen wir, daß die Heilung dauernde Fortschritte macht. Um aber eine so triviale Lebenserfahrung zu veranschaulichen, bedurfte es des symbolischen und nicht sowohl mystischen als mystifizirenden Apparates und der geheimnißvollen Verkleidung nicht, die Ibsen klügelnd und irreführend verwendet hat. Das ist ein Mißbrauch poetischer Formen und Bedürfnisse.

Helene Riechers ist zur Darstellung der Ibsenschen Frauengestalten sehr geeignet, nach ihrer Erscheinung, nach ihrem feinfühligen, in die psychologische Kleinmeisterei des Norwegers verständnißvoll eingehenden Spiel und nach ihrem Organe, das bald hell und bald leidend klingt, in seiner Eigenart wie aus weiten Fernen ertönend, gleich einer Glocke, die aus einem Walde melancholisch unser Ohr trifft. Den nervenkranken visionären Zustand wußte sie aufs deutlichste zu veranschaulichen, in ihrem irrenden Blick, in den vergeistigten Zügen, in der zitternden Hand. Sie hat etwas Ophelienhaftes im Stadium des leise nahenden Wahnsinns, sie müßte die Geliebte Hamlets trefflich darstellen. Dem von Hanstein doch arg verkannten Dr. Wangel, dem Mann dieser Frau, gab Herr Soltau alle Eigenthümlichkeiten eines biederen, aber keineswegs nichtidealistisch gesinnten, gebildeten Ehemannes; Wangel, der Ellida immerhin freizugeben im Stande ist, ist doch kein gewöhnlicher Mensch. Die Nebencharaktere sind dem Dichter, wie so oft, auch in diesem Stück zum Theil vorzüglich gelungen.

Ibsen.

Ein Volksfeind.

Aufgeführt im März 1898 vom Leipziger Ibsen-Ensemble im Stadttheater zu Hannover.

Ein Stück um einer Volksrede willen.

Um einen „Ansatz von Galle“ loszuwerden — wie der Redakteur Billing im Volksfeind sich ausdrückt — hat der Verfasser dieses Schauspiel geschrieben. Mit seiner Tragödie „Gespenster“ hatte der norwegische Dichter allgemeines Entsetzen in seinem Vaterlande hervorgerufen. Nicht so sehr, weil er darin allerlei aus Darwins Werke vom Ursprung der Arten durch natürliche Auslese geschöpften Anschauungen und Kenntnisse dramatisch verwerthet hatte, — allerdings mehr drastisch als stichhaltig und jedenfalls höchst verworren, — sondern weil er eine im gesellschaftlichen Sinne unleugbare grobe Taktlosigkeit begangen hatte. In einem Aufsatz über die Modelle für Ibsens dramatische Werke in der „Hamburger Neuen Zeitung“ hat ein Korrespondent aus Christiania vor einiger Zeit folgendermaßen darüber Aufschluß gegeben: „Es war im Vorsommer zur Mitte des siebenten Jahrzehnts, als Ibsen in dem norwegischen Küstenorte Larvik — dem Trouville des skandinavischen High Life — auf eine Offiziersfamilie aufmerksam gemacht wurde, welche dort im Bade weilte. Die Familie bestand aus vier Personen: Mutter, Sohn und zwei Nichten, — Verwandten des gerade verstorbenen Familienoberhauptes, welcher den Posten eines Ingenieurkapitäns bekleidet hatte. Die Kur galt hauptsächlich dem dreißigjährigen Sohne, welcher schwerleidend darniederlag. Noch während Ibsens Aufenthalt trat die gefürchtete Krisis ein. Der Kranke verfiel den verheerenden Folgen der progressiven Rückenmarkserweichung und in Blödsinn. Mitten in harmlos-fröhlicher Gesellschaft, der auch der Kranke — im Lehnstuhl sorgsam von Mutterhand gebettet — beiwohnte, wurden die Anwesenden während einer Gesprächspause durch den plötzlichen Ruf erschreckt: „God mor, giv mig solen!“ („Liebe Mutter, gieb mir die Sonne!“) Der Paroxismus dauerte damals nur wenige Minuten; das Bewußtsein kehrte zurück, bis ein neuer Anfall einige Wochen später den Unglücklichen dauernd mit geistiger Nacht umschleierte. Erst vor etwa zwei Jahren ist der Umnachtete durch einen schmerzlosen Tod erlöst worden. Der Fall erregte damals allgemeine Theilnahme in der norwegischen Gesellschaft. Vater und Sohn waren an derselben tückischen Krankheit zu Grunde gegangen — Anlaß genug, der hart betroffenen Witwe ehrliche

Sympathien entgegenzubringen. Das Aufsehen steigerte sich aber zum Eklat, als genau vier Monate nach jener bedauerlichen Affäre — die „Gjengangerne“ (Gespenster, besser Schatten) erschienen. Modell und Porträt waren mit einer geradezu unheimlichen Naturtreue gegeneinander abgepaßt. Selbst in den Namen lag eine unverkennbare Anspielung auf jene Personen, die den Dichter unfreiwillig zu seiner Schöpfung inspirirt hatten. Natürlich erhob sich in der Parteipresse über diese Dinge ein heilloses Halloh, in der von verschiedenen Seiten sowohl pro wie contra des Guten zu viel gethan wurde. Ob es wirklich taktvoll von dem Dichter war, die in der engen norwegischen Gesellschaftssphäre so leicht kenntlichen Figuren mit einer intimen Drastik zu zeichnen, so daß das persönliche Mißgeschick einer beklagenswerthen Familie der lieben Mitwelt auf dem kahlen Präsentirteller entgegengehalten wurde, möchten wir hier nicht untersuchen. Bezeichnend ist es jedenfalls, daß die „Gjengangerne“ zu den wenigen Stücken gehören, welche offiziell von keiner privilegirten Bühne Norwegens gegeben werden dürfen. Bei der gern geübten Toleranz gerade in Kunstfragen bietet diese Maßregel immerhin ein gewisses Interesse.“

Man versteht nach dieser „Enthüllung“ besser, was Jäger, der Biograph Ibsens, berichtet: „Selbst Ibsens Freunde, die ihm Schritt für Schritt von Drama zu Drama gefolgt waren, wichen im ersten Augenblick ängstlich vor dem Abgrund zurück, der sich vor ihnen öffnete und suchten sich durch die Flucht zu retten. Die große Menge aber und ihre Vertreter in der Presse erhoben ein Wuthgeheul, wie es seit dem Erscheinen der „Komödie der Liebe“ nicht gehört worden war, und wie im Jahre 1862 warf man sich im Jahre 1882 öffentlich und privatim auf die Persönlichkeit des Dichters und suchte ihn mit all den schmutzigen Gemeinheiten zu bespritzen, die der Pöbel stets bereit hat, wenn es gilt, die Erzeugnisse eines genialen und kühnen Geistes in ihrer Wirkung abzuschwächen.“

Ibsen „biß“ darauf „um sich“, schrieb seinen „Volksfeind“ und stellte in dem Badearzt Dr. Stockmann einen Mann auf, dem es, abgesehen von einigem Ehrgeiz, nur um die Wahrheit zu thun ist, gleichgiltig, ob seine Vaterstadt, die ganze Gesellschaft, ja ob sein Vaterland dabei zu Grunde gehen. Und in einer großen Rede, die der von allen Seiten verfehmte Kämpfer für dies extreme Wahrheitsideal vor dem Volke hält, verficht er dieses Ideal auf Grund der Selektionstheorie Darwins. Ibsen spielte also erstens einen neuen Triumph aus, was die Lehre Darwins betrifft, und zwar in aller Form einer didaktischen Darlegung, die freilich nicht gerade ein Muster an Klarheit ist, wie man denn Klarheit bei

Ibsen überhaupt nicht suchen darf, — und zweitens rächte er sich an der Majorität der Gesellschaft und der Presse, indem er auf Grund der von ihm mangelhaft verstandenen Lehre Darwins seine Gegner als Heuchler, Schufte, Egoisten, Dummköpfe und Verräther am Fortschritt der Menschheit zum Ideal der Wahrheit und Freiheit kennzeichnete und darstellte. Man wird also nun begreifen, warum die ganze bestehende Gesellschaft, Behörden, Presse — namentlich diese, — Familie, kurz, der ganze soziale Organismus so giftig von ihm im „Volksfeind" behandelt wird. Dabei kam es ihm gar nicht einmal so sehr darauf an, seinen Helden selbst unantastbar zu formen, als vielmehr seine Gegner, besonders die Zeitungsschreiber und die „Philister", in einigen schurkischen und halb blödsinnigen Exemplaren verächtlich zu machen. Auf diese Gestalten der beiden Redakteure, des Druckereibesitzers und des Gerbermeisters hat er seine ganze Kunst der Charakteristik verwendet, in zweiter Reihe erst kommt das Stadtoberhaupt als Repräsentant der Behörden. Das sind denn in der That meisterhaft gezeichnete Personen, mit einem starken Stich ins Typische, wie ihm meistens die Menschen am besten gerathen, in denen er die Gegnerschaft gegen seine „Ideen" verkörpert. Daß ihm der Held im „Volksfeind" nur so zu sagen eine dramatische Nothwendigkeit war, um dessen Widersachern ein Objekt für ihre Gehässigkeiten zu schaffen, geht überzeugend daraus hervor, daß Ibsen in den Voraussetzungen für die Möglichkeit eines solchen Mannes und seines Auftretens durchaus nicht wählerisch ist und sich auch gar nicht bemüht, die gröbsten Unwahrscheinlichkeiten und Lächerlichkeiten aus dem Charakter auszumerzen. Ich halte das nicht für beabsichtigte Ironie, wie die meisten Ausleger, mehr vielleicht für einen allerdings bedenklichen Kunstgriff, durch Fehler und Irrthümer den Charakter Stockmanns sympathischer zu machen und auf diesem Wege die von ihm vertretene Idee eindringlicher einzuprägen, am meisten aber für eine gewisse Gleichgiltigkeit des Dichters selber gegen die Figur seines Helden. Die vollendete Eselei desselben war auch Ibsen nicht verborgen. Ihm kam es auf die Kennzeichnung seiner Feinde an, nicht auf die — man darf es ruhig sagen — unsinnig gute Sache seines Helden. So klar und einleuchtend, so leicht faßlich dieses berühmte Schauspiel anscheinend ist, wobei der Schein der Faßlichkeit von den meisterhaft gehandhabten dramatischen Formen, dem Dialoge, dem Aufbau, dem ganzen äußerlichen technischen Apparate herrührt, so durchaus unklar, verworren, geradezu unmöglich wird Einem Alles, wenn man über die Voraussetzungen, die Grundlage, selbst die Motivirung im Einzelnen tiefer nachdenkt. Ibsen hat, weil er dies selbst fühlte, seinen Helden deshalb auch gleichsam aus

nordischem Dunkel hervortreten und darin sein Leben lange Jahre führen lassen, ehe er Badearzt wurde; denn vollkommene Unkenntniß der Menschen und aller praktischen und sozialen Verhältnisse ist nöthig, um auch nur den Anschein der Glaubhaftigkeit für einen solchen idealistischen Tölpel zu erwecken. Nur auf einiges Wenige sei kurz hingedeutet, um nicht haltloser Behauptung geziehen zu werden. Dieser Arzt hilft ein Bad begründen und gründet darauf seine und seiner Familie Existenz, ohne sich vorher über die gesundheitlichen Bedingungen eines solchen weitumfassenden Unternehmens Gewißheit zu verschaffen! Was er dem Bürgermeister zum Vorwurf macht, daß dieser nicht genau bei der Anlage der Wasserleitung zugesehen, trifft ihn, den Arzt, doch weit mehr, da er doch unverantwortlich handelt, wenn er ein solches Amt annimmt, ohne sich von den realen Grundlagen des Bades wenigstens vor der Uebernahme seines Amtes zu überzeugen! Die Gerbereien, von denen das Bad verpestet wird, waren ja schon da — Generationen hindurch — ehe er die ärztliche Leitung übernahm. Nun wird er durch Typhusfälle der Badegäste belehrt, daß das Wasser ungesund ist — wobei die Lehre von den Bakterien, wie Ibsen sie sich vorstellt, wissenschaftlich angefochten wird — und ist wie ein Narr entzückt über diese wissenschaftliche Entdeckung. Er verspricht sich Ehrenbezeugungen der Bürger und Gehaltserhöhung von dieser Entdeckung! Wenn das nicht Unzurechnungsfähigkeit dokumentirt, so ist solche überhaupt nirgendwo festzustellen. Der Nachweis der Verseuchung des Wassers ist von einer auswärtigen Instanz geführt, was sehr wichtig zu merken ist. In seinem kindischen Enthusiasmus über die traurige, folgenschwere Entdeckung vergißt Stockmann ganz, daran zu denken, daß die nunmehr erforderliche Umwandlung des Bades ungeheure Summen verschlingen muß; er giebt die Abhandlung über die Entdeckung sofort an die Parteipresse weiter, die natürlich nur daran denkt, Kapital für ihre Parteiinteressen aus dem Ereigniß zu schlagen und gegen die Behörden zu hetzen. Als ihm sein Bruder, der Bürgermeister, später die Summen nennt, die zum Umbau des Bades nöthig wären, erschrickt er und möchte am liebsten zurück, wenn — es noch möglich wäre! Es ist aber unmöglich für ihn; die Sachlage ist ja auswärts wissenschaftlich konstatirt, kann also nie und nimmer todtgeschwiegen werden. Von dem rein und ausschließlich subjektiven Wahrheit drange Stockmanns also können wir von diesem Augenblick an nicht mehr überzeugt sein; der objektive, auswärts bekannte Wahrheitsbefund zwingt ihn, bei der Stange zu bleiben und die Opposition gegen Bürger und Behörden allein aufzunehmen! Diese Opposition ist aber an sich wieder vollkommen unmöglich:

denn der Thatbestand ist auswärts festgestellt, die Wahrheit muß mit oder ohne Stockmann, trotz allen Widerstandes der Behörden, durchdringen, — welch ein ungeheurer Schafskopf müßte ein Bürgermeister sein, der hier nicht sofort auf Stockmanns Beweise einginge, sich ihrer bemächtigte und ohne Weiteres vollkommene Abhilfe verspräche. Der Bürgermeister des Stückes aber sucht zunächst leere Ausflüchte und zieht dann, indem er auf den gemeinen Egoismus der sonstigen Eingeweihten spekulirt, einen nach dem andern zu sich herüber. Auf diese Weise will eine Behörde eine auswärts festgestellte wissenschaftliche Thatsache aus der Welt schaffen, die jeden Tag von der auswärtigen Konkurrenz und durch weitere Krankheitsfälle aufs Neue erhärtet werden kann! Ist eine kindlichere Erfindung denkbar? Und im Einzelnen: der geschäftlich schlaue Schwiegervater Stockmanns kauft mit dem Erbe seiner eigenen Pflegetochter die Aktien des verseuchten Bades auf, um seinen Schwiegersohn auf diese Weise zu zwingen, den Thatbestand zu verschweigen und das Bad weiter floriren zu lassen! Die Redakteure und der Druckereibesitzer, die den Charakter Stockmanns — jene durch intimen Verkehr in der Familie — genügend kennen, halten es lediglich nach jenem Aufkauf der Aktien durch den Schwiegervater, trotz der größten Unbesonnenheiten Stockmanns, für gewiß, daß letzterer ein geriebener Fuchs und Spekulant ist, der gegen das Bad nur deshalb vorgegangen sei, um die Aktien zunächst zu entwerthen und in seinen Besitz zu bringen und den Kampf gegen das Bad dann einzustellen und Alles ungeschehen zu machen! Diese Beispiele einer staunenerregenden Naivetät der Erfindung ließen sich noch beträchtlich mehren. Ich denke, der Beweis ist aber genügend geführt, daß das „klarste“ Schauspiel Ibsens eine Fundgrube beispielloser Verworrenheit ist.

Die Schauspieler des Ibsen-Theaters gaben anerkennenswerthe Proben ihrer Kunst. Soltau in der Rolle des „Volksfeindes“ war der vernagelte, ja fanatische „Idealist“, in dessen Temperament die Gegensätze gemischt sind, ein Sanguiniker und Choleriker zu gleicher Zeit; ein Freund und Feind seiner selbst, seiner Familie und aller Welt. Ausgezeichnet gut trug Soltau die große Volksrede vor, den Mittelpunkt des ganzen Stückes, um derentwillen Ibsen nicht in letzter Reihe das Schauspiel erdacht hat. Der Redner wußte so natürlich seine Sache gegen die Menge, mit allen Unterbrechungen und Chikanen, zu verfechten, daß der Eindruck eines Vorganges auf der Bühne ganz verschwand und man wirklich den Volksredner sah und hörte. Auch die komischen Züge im Charakter seines Helden brachte Soltau zu schöner Wirkung.

Ibsen.

John Gabriel Borkman.

Aufgeführt Februar 1898 im Residenztheater zu Hannover,
mit Friedrich Holthaus als Gast.

Ein Todtentanz ohne Töne.

Wie kam Ibsen darauf, gerade die Danse macabre, den Todtentanz von Saint Saëns in diesem Stücke ertönen zu lassen, am Schlusse des ersten Aufzuges, eine Bühnen-Unendlichkeit lang, nämlich wohl ganze fünf Minuten? Hat ihn diese geniale, grausige Musik zu seinem neuesten Schauspiel angeregt, oder ist ihm während der Konzeption desselben diese Melodie eingefallen und hat ihn nicht wieder freigelassen? Denn Schatten sind es, Todte jener Art, von der das Evangelium spricht: „Lasset die Todten ihre Todten begraben", die hier auftreten, die ihre zerstörte, vernichtete, faulende Vergangenheit wie Leichenschleier in die Gegenwart hineinschleppen, über alles Lebende breiten und Allem, was sie damit berühren, Leichengeruch anwehen. Solcher lebenden Todten giebt es drei in diesem Werke Ibsens. Zuerst den alten John Gabriel Borkman, einen ehemaligen Großfinanzmann und Bankdirektor, einen Napoleon des Geldes, wie er sich selbst nennt, der, von Sieg zu Sieg schreitend, mit der Gewissenlosigkeit und dem Größenwahn des Corsen die ihm anvertrauten Ersparnisse und Depots für seine ungeheuerlichen Pläne verwendet, und der, gleich seinem Vorbilde, plötzlich stürzend, sich selber, Weib und Sohn und tausend Andere ins Unglück reißt. Drei Jahre hat er in der Untersuchungshaft zugebracht, fünf Jahre Zuchthaus hinter sich, und dann hat er die Gefängnißzelle nur mit einer andern vertauscht, mit dem Saal in seinem Hause, wo er nun auch schon acht Jahre, ohne ihn zu verlassen oder mit Frau und Sohn Fühlung behalten zu haben, ruhelos wie ein gefangener Wolf auf und ab läuft, immer in dem Wahn befangen, die Leute müßten doch wieder zu ihm kommen, ihm wieder zur alten Macht verhelfen, weil er allein nur im Stande wäre — Millionen durch sein Genie glücklich zu machen. Mit dieser fixen Idee behaftet, hat er sich längst vor sich selber „freigesprochen", nur für die Schuld eines Andern hat er im Grunde gebüßt, wie er sich einbildet. Dieser Andere, sein früherer Freund, ein Advokat, dem er alle seine bedenklichsten Operationen in Briefen anvertraut hatte, hat ihn verrathen und gestürzt. Gestürzt, verrathen in dem Irrthum, Borkman habe ihm Fräulein Ella Rentheim, die Zwillingsschwester von Borkmans späterer

Gattin Gunhild, mißgönnt. Und doch hat Borkman die eigene Liebe und die Liebe Ellas zu ihm mit Füßen getreten, blos um seinem Größenwahn nach Macht und Reichthum zu fröhnen, und weil er der Hilfe jenes Advokaten nicht entbehren konnte, um höher und höher zu klimmen. Ella jedoch hat aus eigenem Antriebe den um sie werbenden Freund Borkmans zurückgewiesen, der aber glaubte, Borkman habe dabei doch seine Hand im Spiel und wolle Ella ihm nicht gönnen, nicht verschachern, und so verrieth er ihn und die großartigen Veruntreuungen Borkmans kamen ans Licht. Unerklärlich bleibt nur, daß selbst die Heirath Borkmans mit der ungeliebten Zwillingsschwester Ellas, der harten, stolzen Gunhild, jenen Advokaten nicht hatte überzeugen können, daß Borkman ihm Ella schlechtweg opfere. Der Unwahrscheinlichkeiten in diesem Grau in Grau gehaltenen Familiengemälde sind indessen so viele, daß es einer eigenen Abhandlung bedürfte, um sie darzulegen, und es auf eine mehr oder weniger nicht ankommt. Kurz, Ella, von Borkman aus starr egoistischen Gründen, die er freilich mit seinen genialen Plänen vor sich und ihr zu rechtfertigen sucht, verrathen und verschachert, bleibt ihrer Liebe zu ihm treu, ja sie nimmt seinen Sohn Erhard zu sich und erzieht ihn bis zum fünfzehnten Lebensjahre in ihrem Hause, fern von den Eltern, alle ihre Zärtlichkeit und Liebesbedürftigkeit auf ihn übertragend. Borkman hatte nämlich — er weiß nun selbst nicht mehr, aus welchem Grunde eigentlich, doch wahrscheinlich, weil sie seinem Herzen so nahe stand — Ellas Vermögen nicht angetastet, und Borkmans Haus und Heim waren in ihre Hand übergegangen; dort hauste er dann auch fürder mit seinem Weibe Gunhild. Gunhild haßt die Schwester, die ihr das Herz des Sohnes hatte entfremden wollen; seit sie den Jüngling wieder unter die mütterlichen Fittiche genommen, will sie ihn nur der einen großen Mission weihen: den Namen des Vaters wieder zu Ehren zu bringen, nach dessen Tode und ohne dessen Zuthun, denn ihren sechzigjährigen Mann betrachtet sie als Todten. So lebt auch sie in ihrer furchtbaren Einsamkeit einem Größenwahn, denn obwohl im selben Hause mit ihrem Manne, verkehren sie seit acht Jahren nicht mit einander. Und außerdem in völliger geistiger Blindheit: sie verkennt den Charakter des zwanzigjährigen Studiosus ganz und gar. Das ist so ungefähr die V o r g e s c h i c h t e des Schauspiels; sie bildet, wie ja oft bei Ibsen, einen ganzen Roman, der allmählich in Dialogform vor uns aufgerollt wird. Man nennt das analytische Dramatisirung. Tante Ella kommt nun im ersten Akte, als Todtkranke, Sterbende, um den geliebten Erhard noch einmal zu sich zurückzuholen, ihn dem Einfluß seiner Mutter nochmals zu entziehen, den sie für schädlich hält — man weiß nicht

recht, warum, es sei denn, daß Ella in Erhard die Liebe zu dem von ihr immer noch geliebten Vater erwecken möchte, die freilich von seiner Mutter fast ertödtet wurde. Nun entspinnt sich der Kampf um den Jungen, in den auch Borkman selber eingreift: jede Partei will ihn für sich gewinnen. Dieser Kampf erreicht in einer meisterhaften Scene des dritten Aktes den Höhepunkt: die drei lebend Todten, Tante, Mutter und Vater, zerren wie drei Schatten, jeder aus einem andern Motive, das in der Vergangenheit wurzelt, und eins so egoistisch wie das andere, an dem Herzen des jungen Mannes. Außerordentlich ergreifend ist es, wie der greise Vater sich bemüht, den Sohn zu sich hinüberzuziehen: mit ihm wolle er aufs Neue zu arbeiten anfangen, aufs Neue — er, der Sechzigjährige! — zu Macht und Reichtum gelangen: „Durch Arbeit, durch unaufhörliche Arbeit an alledem, was mir in der Jugend vor Augen stand, als wäre es das Leben selbst. Jetzt aber tausendmal höher als damals. Erhard, — willst Du mit mir gehen und mir helfen in diesem neuen Leben?“ Erhard aber hat längst seinen eigenen Weg — wie er glaubt — gewählt: „Ich bin jung! Ich will nicht arbeiten, jetzt nicht! Ich will auch einmal leben! Mein eigenes Leben will ich leben!“ ruft er Allen entgegen, und damit schüttelt er die um seine Seele ringenden Schatten ab und wendet sich dem blühenden, lockenden, verführerischen Leben zu, einem fünfunddreißigjährigen, schönen und reichen, von ihrem Manne verlassenen Weibe, einer Frau Wilton, — die er und die ihn liebt, jetzt wenigstens, unbekümmert um das „Wie lange!“ Mit ihr reist er dann „in selbiger Nacht“ nach dem Süden, und die Todten stehen in der eisigen Winternacht vor ihrem Hause und hören das Geläut des Schlittens, in dem jene Beiden „dem Glücke“ nachjagen. Damit ist eigentlich das Stück der Idee nach zu Ende; Ibsen aber muß auch noch symbolisch werden. Borkman, bei dem der Wahnsinn durchbricht, läuft in die Winternacht hinaus, auf die schneebedeckte Waldhöhe, Ella folgt ihm. Von dort oben hört er nun im Thale die Maschinen in all den Fabriken tosen und klirren, die er hat gründen wollen Millionen Menschen zum Wohle, hört er das Erz in den Bergen klingen, das er herauffördern wollte, — bis ihm eine eiserne Faust das Herz zerkrampft, — die Faust des Todes. So wird die Kälte, die ihn, den nach so langer unfreiwilliger und selbstgewählter Abgeschlossenheit der freien Luft Entwöhnten, tödtet, zum Symbol der Herzens- und Gewissenskälte, die den rücksichtslosen Egoisten ins eisige Grab zwingt. Ueber dem Todten versöhnen sich die feindlichen Schwestern, die, nun auch dem Grabe nahe, den Verlust des Vaters und vorläufig auch des Sohnes zu beklagen haben. Und wie letzte Klänge

der Danse macabre, mit der Gier des vergangenen Lebens nach dem entwichenen ewig verlorenen Daseinsgenuß und mit der Trauer um diesen Verlust, weht es den Zuschauer aus der eisigen nordischen Natur entgegen, die ihm auf der Scene vor Augen steht.

Wie unendlich Vieles möchte ich über dieses merkwürdige Stück sagen! Mich muthet's wie eine ungeheure teuflische Satire des großen Dichters an, eine Satire auf alles menschliche Streben, dessen egoistische Wurzeln selbst bei der uneigennützig erscheinenden Liebe jeder Art Ibsen mit eisigem Hohne in den tiefsten Tiefen bloßlegt; eine Satire ohne Gleichen auf die liebend egoistischen Mühen der Eltern, ihre Kinder nach ihrem elterlichen Willen zu bilden, zu zwingen; eine grandiose Satire zu gleicher Zeit und in dem gleichen Augenblicke auf die Einbildung des Einzelnen, der Jugend namentlich, er handle nach eigenstem Willen, er bestimme sein Leben, sein Glück selber, da er doch beeinflußt und bestimmt wird, seiner selbst unbewußt, da ihm doch sein vermeintliches Eigenglück suggerirt wird etwa von Frauen, wie dieser Fanny Wilton, — eine glorreiche Satire auf das Recht der freien Individualität, der freien Entwickelung. Und so scharfe Lauge gießt der norwegische Grübler über den ideellen Helden des Stückes, den Sohn, aus, daß dessen Gebahren sich inmitten der ihn umgebenden Todestragik wie eine Posse ausnimmt und wir wirklich über ihn und über Alle lachen. Eine olympische Ironie schwebt über dem Stück — es ließe sich dies vielfach nachweisen. Und um auch diesen Einfall nicht zu vergessen: es scheint mir, als habe Ibsen, um seinen Gegensatz zu Björnson einmal aufs Einschneidendste zu zeigen, die Idee des Björnsonschen „Fallissement" aufgegriffen und in Charakteren und Anschauungen vollkommen kontrastirend darstellen, weiterführen und entgegenbilden wollen. Es ist darauf noch nicht verwiesen worden; man vergleiche beide Schauspiele und man wird nirgend wieder so den fundamentalen Unterschied beider nordischer Dichter gewahr werden. Ibsen aber ist der Größere, ein wahrhaft philosophisches, dazu beißend sarkastisches Genie. Schwer fiele es, irgend welche gang und gäbe Moral aus diesem seinem jüngsten Werke herauszuschälen. Nur ein Greis mit dem souveränen Blick eines der ganzen menschlichen Posse lachenden und sich daran ästhetisch vergnügenden Gottes konnte dieses abstoßend wunderliche, grausige und doch magisch bannende, im Entsetzen lächelnde Schauspiel schaffen — eine Danse macabre, ein Todtentanz in Worten, Charakteren und Schicksalen.

Friedrich Holthaus bot eine hochinteressante Charakterstudie in der Titelrolle. Der außerordentlich fesselnden Maske gab er

eine Aehnlichkeit mit Ibsens Kopf, aber, dem Charakter gemäß, ins Absterbende, Fahle, Schauerliche verwandelt. Die Gestalt Borkmans ist, wie aus dem Mitgetheilten schon ersichtlich, nichts weniger als sympathisch. Es bedarf der reifsten, überlegendsten Kunst, um uns bis zuletzt zu fesseln. Und das gelang Holthaus. Jede Geste erreichte aufs Sicherste ihren Zweck, eine jede Miene, ein jedes Wort kennzeichnete die eiserne, eisige Abgeschlossenheit dieses mit dem Größenwahne behafteten, übermäßigen Egoisten, der die philosophische Ueberzeugung von der Relativität aller moralischen Werthe ins praktische Leben zu übersetzen wagen wollte. Das dunkle Wort, das er spricht: „Es ist das Auge, das die Handlung verwandelt; das wiedergeborene Auge verwandelt die alte Handlung", ist meiner Meinung nach nur in diesem durch Nietzsche populär gewordenen Verstande zu nehmen, nur in diesem Sinne zu verstehen. Auch die leise Selbstironie, die über dieser Persönlichkeit und ihrem Wahne schwebt, deutete Holthaus wirksam an, ein Beweis, daß ihm in dieser Schöpfung Ibsens nichts geheim geblieben. Der Gast wurde oft durch verständigen Beifall ausgezeichnet. Neben dem alten Borkman interessiren die beiden feindlichen Zwillingsschwestern am meisten. Ellas mildes Herz durchwärmte die Darstellung dieser eigenartigen, doch nicht gar zu ungewöhnlichen Frauennatur in der Darstellung des Fräulein Engl; das innerlich zerstörte, gebrochene Wesen gab den Grundton ab. Doch fehlte, wie fast immer, die originelle Ader. Die Darstellerin der Gunhild muß sich vor Einförmigkeit hüten; bei dem fast gleichmäßig schroffen Ton und Gebahren dieses unerbittlichen Weibes verlieren wir sonst auch noch das bischen Mitleid, das wir der unglücklichen und Unglück verbreitenden Frau spenden können. Im Ganzen glückte es Fräulein Scholtz, diese schwere Aufgabe zu lösen. Die verführerische Fanny Wilton wurde in der herkömmlichen Auffassung solcher Rolle gegeben; Ibsens Eigen ist jedoch, daß jede bewußte Koketterie fehlen und durch eine natürliche Ungebundenheit, die jedoch nicht unschön wirken darf, ersetzt werden muß. Den Studenten Erhard originell vorzuführen, ist ganz besonders schwierig. Seine Lebenslust ist so zu sagen unverschämt naiv und spielt ins Lächerliche. Er ist das neue Leben, das aus den Ruinen seines Hauses, seiner Familie erblüht, aber welch ein Leben! Die flache Unbedeutendheit, die nackte Gier nach dem Vergnügen, noch ohne jede Spur von idealem Wollen und Denken. Und doch ist es der Sohn dieses John Gabriel Borkman, und ist seine Strafe und sein Fluch. Gotthard vereinfachte die Rolle, er brachte mehr den Studenten in seiner harmlos selbst-

süchtigen Art zur Anschauung. In der Episodenrolle des Foldal schuf Kleinecke eine originelle, doch viel zu deutsch gedachte Figur.

Ibsen.

Nora.

Aufgeführt November 1898 im Residenztheater zu Hannover,
mit Frau Sorma als Nora.

Die emancipatorische „Pflicht gegen sich selbst" als dramatisirte Phrase.

Wenn — (der Leser verzeihe diesen konditionalen Anfang; bei Ibsens socialen Stücken aber verfährt man meiner Ansicht nach stets am klügsten, sich von Anfang an bedingungsweise auszudrücken) — wenn in einem Drama der Verfasser den Charakter seiner Hauptperson so darstellt, daß das Urtheil darüber von dem einen äußersten Extrem, dem positiven Pol unbedingter Bewunderung über die einheitliche Beschaffenheit und logische Entwickelung des Charakters, bis zum andern Extrem, dem negativen Pol absoluter Leugnung jeder Einheitlichkeit und der Möglichkeit einer solchen Entwickelung, hin und her schwankt und auch alle dazwischen liegenden Denkbarkeiten umfaßt, dann ist der Verfasser entweder ein Genie oder ein verworrener Kopf oder ein Taschenspieler, ein Spiegelfechter, ein Farceur, dem es Spaß macht, mit dem Scharfsinn der Deuter sein Spiel zu treiben, und der über den bitteren Ernst seiner Kommentatoren in den Bart lacht. Die Wahl sei den Ibsen-Freunden und -Feinden anheimgestellt. Man kann auch eine Mischung aus allen drei Möglichkeiten annehmen, und meine kritische Wenigkeit leugnet es nicht, dieser letzten Meinung ganz und gar zugethan zu sein. Was soll man mit dieser Nora, über die seit den zwei Jahrzehnten, da sie in Deutschland auftauchte, eine kleine Bibliothek verfaßt ist, eigentlich anfangen? Man wünscht ihr Glück auf die Reise zum „Wunderbaren", zu der Ideal-Ehe, die eben als solche auf Erden nicht zu verwirklichen ist. Hinsichtlich der äußersten Urtheile über diesen Frauencharakter sei auf Berthold Litzmann und auf Avonianus verwiesen. Dieser hält ihn, womit man einverstanden sein wird, in den zwei ersten Akten für trefflich durchgeführt, den letzten Akt aber, d. h. die Motivirung der Wesenswandlung der Nora, „übers Knie gebrochen", und zwar, wie ganz richtig ist, um der Tendenz willen. „Ist diese Nora" (der beiden

ersten Akte), „kann sie dieselbe sein, die bei der letzten großen „Abrechnung" mit Helmer erklärt, sie habe hier acht Jahre mit einem „fremden" Manne gelebt, die kaltblütig, ohne ein Aufzucken des Mutterherzens, vollständig gewonnen und beruhigt durch ein paar beiläufige Bemerkungen ihrer braven, aber offenbar stumpfsinnigen Amme, ihre hilflosen Kleinen verläßt?" „Der Austrag des Ganzen zeigt uns einen von Scharfsinn, Takt, Gerechtigkeit verlassenen, von seinem polemischen Naturell fortgerissenen Dichter, darum ein ganz falsches Rechnen mit den Empfindungen des Zuschauers, Spitzfindiges und Gewaltsames an Stelle richtig belauschter Gemüthsvorgänge, kurz einen völlig verfehlten Schluß." Litzmann dagegen findet Frau Nora „in allen Wandlungen verständlich und lebendig", er sieht in ihr eine Doppelnatur, deren eigentlicher Wesenskern erst zum Durchbruch und damit zur Herrschaft kommt, wenn der Gesammtorganismus eine Erschütterung auf Leben und Tod erfährt. „Verständlich ist das kindliche Weib des ersten Aktes, dieses über jeder ernsten Verantwortlichkeit, jedem ernsten Pflichtgefühl in grenzenlosem, aber gerade dadurch bestrickendem Leichtsinn schwebende Geschöpf. Verständlich, wie es plötzlich, vom Erdendunst herabgezogen, betäubt, in dieser neuen, ihrem Organismus feindlichen Atmosphäre allen Halt verliert und vor unseren Augen gewissermaßen stückweis abstirbt, um dann als ein neues Geschöpf wieder zu erstehen, das mit der alten Nora nur den Namen und die äußere Umgebung gemein hat. Bis sie mit einem kurzen tapferen Schnitt sich selbst auch aus diesem Rahmen löst und frei in den dunklen Raum einer neuen Welt hinaus schwebt, sich dort selbst wiederzufinden oder ganz zu vergehen." Sie entschwebt also, auch nach Litzmann, sie entschwebt als unwirklicher Schemen, — falls man nicht aus den Scenen mit Dr. Rank, dem sie liebenden, am Schlusse des Stückes zur rechten Zeit sterbenden reichen Junggesellen, annehmen will, daß dieser sie zur Erbin eingesetzt hat und sie, nachdem sie „die Welt und die Gesellschaft", wie sie ist, nicht wie sie sein soll, hat kennen lernen, diese Erbschaft antritt. Einer Frau, die sich so für „viel, recht, recht viel Geld" begeistert zeigt, wie Nora im ersten Akt, glaubt man es nicht, daß sie im Schmutz der Welt plötzlich, auch mit den schönsten Vorsätzen für einen selbständigsten Kampf mit dem Dasein, ein ihr gesetzlich zufallendes Vermögen von der Hand weisen wird. Ibsen ist ein Satiriker, der Schalk sitzt ihm im Nacken, und am Ende spottet er vielleicht seiner selbst und seines Eheproblems. Bei alledem muß man mit Edgar Steiger in dessen Buche „Das Werden des neuen Dramas" sagen, behält seine „Nora" ungeachtet des poetisch verfehlten Schlusses, der mehr der logischen Lösung einer Schachaufgabe, als

der Unvernunft des wirklichen Lebens gleicht, bleibende Bedeutung. Es wäre aber meiner Ansicht nach auch ein „lebensvernünftiger" Schluß möglich. Nora erzieht sich und ihren Mann und ihre Kinder in und mit dieser Ehe; sie bleibt trotz der Erkenntniß, die ihr geworden, in ihrem Heim; das „Puppenheim" verwandelt sie kraft der Erkenntniß vom Lebensernst zu dem Heim einer wahren würdigen Ehe um. Denn ob sie geht oder bleibt, eine Andere soll sie ja durch die Einsicht und Erfahrung geworden sein, und statt unter fremden Menschen mit diesen und mit sich zu ringen, könnte sie es bei dem ihr ja auch fremd gewordenen Manne mit ihm und sich und für ihre Kinder. Denn die Kinder sind und bleiben doch das Höchste; sie zu besseren Menschen zu erziehen und sich an ihnen, ist die Aufgabe aller derer, die von der Ehe die richtige Anschauung besitzen. Dadurch erfüllte sie allein „die Pflicht gegen sich selber" und zugleich die Pflicht gegen ihre Kinder und gegen die Menschheit in der einzig vernünftigen Weise. Um dies aber zu entwickeln, wäre, nach entsprechend verändertem Schluß, noch ein Nachspiel nöthig. Zu dieser reinen Vernunfthöhe erhebt sich Ibsen nicht; er macht es sich leicht und schließt mit einem Effekt von künstlerisch höchst zweifelhafter Güte.

Auch dem genialen Talente der Frau Sorma, unserer zur Zeit größten deutschen Schauspielerin, gelingt das Unmögliche nicht völlig, die plötzliche Wandlung des Charakters und den kindischen Entschluß Noras glaubhaft zu machen. Auch der Duse gelang es nicht, die wie aus einer Hypnose erwacht und davongeht. Aehnlich spielt auch Frau Sorma im entscheidenden Moment. Man könnte geistreichelnd sagen, ein Kind war diese Nora, ein Kind bleibt sie, denn ihr Entschluß ist puppenhaft kindisch, und könnte hierin die „Einheitlichkeit" des Charakters sehen wollen. Der Dichter meint es aber so nicht. Er glaubt wirklich, eines Menschen Charakter sei im tiefsten Wesen umzuwandeln. Darin liegt die Schwäche seiner Helden, ganz im Gegensatz zu Shakespeare, der die Wahrheit ohne Kant und Schopenhauer intuitiv erfaßte. Im Uebrigen war die Darstellung des reizenden spielerischen und leichtsinnigen Weibchens im ersten Akt in jeder Beziehung glänzend und bis ins Einzelnste ausgearbeitet; die Kinderscenen verliefen wunderhübsch und tadellos natürlich. Das schwere Geschick, das sich auf Nora im zweiten Akt herabsenkt, that sich in jeder Bewegung, in jedem Zuge des Gesichts kund, die Angst und die Verstellung in der Angst und dann die Mischung aller dieser und anderer seelischen Empfindungen während des Tanzes. Der berühmten Scene im dritten Akt, zwischen Nora und ihrem Manne, nach der Heimkehr aus der Gesellschaft, fehlte

es leider an feinster poetischer Stimmung. Das ist aber Schuld der Regie, die das „trauliche Heim" so abschreckend nüchtern und geschmacklos wie möglich ausgestattet hatte, als hätte sie vom modernen Milieu noch keinen richtigen Begriff. So ausgezeichnet in dem Hirschfeldschen Schauspiel „Die Mütter" auch in dieser Hinsicht das Richtige getroffen war, so stimmungslos, nüchtern und ärgerlich ausgestattet muthete das Heim Noras an. Nicht einmal der Regulator an der Wand ging! Man denke sich in einem wohnlichen Zimmer eine Uhr mit stillstehendem Pendel! Natürlich irrt der Blick des Zuschauers, sobald er es bemerkt hat, stets zu diesem Pendel zurück. Vielleicht sollte es eine Schmeichelei gegen die Sorma sein: wenn sie spielt, wünscht man, die Zeit bliebe stehen und der Sorma Spiel ginge nie zu Ende. Und dann diese Plüschmöbel und diese Tischdecken, dieses Bild an der Wand, die Lampe, diese Wände selbst, verschmiert und fahl wie der abscheuliche Ofen. Dies alles zu vernachlässigen, heißt das ABC der modernen Regiekunst nicht kennen. Wenn ein Gast von europäischer Berühmtheit wie Frau Sorma auftritt, ist ein solcher Mangel um so tadelnswerther. — Lipowitz blieb dem Gatten Noras Manches schuldig; immerhin aber gab er den Advokaten in den Umrissen und auch in einzelnen Scenen anerkennenswerth. Forst wußte dem durch eigene Schuld gescheiterten, rachsüchtigen, verzweifelnden und sich durch die Güte einer rechtschaffenen Frau wieder zum Guten durchringenden Günther manchen ergreifenden Ton zu verleihen; den Galgenhumor des erblich kranken und dem Tod fest ins Auge sehenden Dr. Rank brachte Gotthardt zu glücklicher, feiner Wirkung.

Ermete Zacconi.

Seine Bedeutung für die Schauspielkunst überhaupt und im Besonderen für die deutsche.

(Gastspiel Zacconis und seiner Gesellschaft am 16. November 1897 im Königl. Theater zu Hannover.)

Einfluß naturwissenschaftlicher Prinzipien auf die Schauspielkunst.

Wenn wir einen ausländischen Schauspieler auf unserer deutschen Bühne sehen, so müssen wir uns vor Allem fragen, welcher Nation gehört er an, um bei der Beurtheilung seiner Menschendarstellung nicht ungerecht und vorurtheilsvoll zu sein.

Man kann sich zwar philosophirend eine Vorstellung vom „Menschen“ bilden, etwa wie Goethe die „Urpflanze“ entwarf; aber weder diese noch jenen giebt es in der Natur. Es giebt in der Wirklichkeit nur Menschen, die zu diesem und jenem Volke gehören; man wird eine bestimmte nationale Eigenart an ihnen wahrnehmen, die auch durch alle Bildung und Selbsterziehung nicht abgeschliffen werden kann, so wenig wie sich die ebenfalls bestimmte Eigenart des Persönlichen abstreifen läßt. Jene nationalen Unterschiede werden sich selbstverständlich auch in der Darstellung des Schauspielers geltend machen und man muß mit ihnen als mit etwas Gegebenem von vornherein rechnen. Ein Othello zum Beispiel oder ein Hamlet werden sich wesentlich anders ausnehmen, dargestellt von einem Deutschen, einem Franzosen, einem Italiener. Nicht nur Temperament und Geschmack der verschiedenen Nationen wirken bestimmend auf die Darstellung selber ein, auch die Gewohnheit des Volkes, sich im Theater zu benehmen und sich einer Vorstellung hinzugeben. Zacconi hat selbst auf dieses letztere Moment hingewiesen, indem er den Ernst, die Gründlichkeit der deutschen Zuschauer hervorhebt, die doch ihrem „Enthusiasmus“ nicht sonderlich Abbruch thäte. Wer von den Gebräuchen und Gewohnheiten des italienischen Theaterpublikums unterrichtet ist, der weiß auch, daß sie einen wesentlich bestimmenden Einfluß auf die Darstellung ausüben müssen; er wird sich nicht wundern, wenn der Künstler die leidenschaftlichen oder besonders charakteristischen Stellen gewissermaßen ablöst von der Gesammtdarstellung einer Rolle, sie nicht organisch aus dem Ganzen hervorwachsen läßt, sondern sprungweise producirt. Für Zuschauer, die gewohnt sind, sobald der Vorhang sich hebt, ihre ganze Aufmerksamkeit lautlos auf die Scene zu concentriren, sich in das Stück einzuleben und der Entwickelung desselben ernsthaft in jedem Momente zu folgen, wird jene Art des Spiels nicht nöthig sein, es wird ihnen nicht behagen und muß sie verletzen. Sie verlangen nicht, daß der Künstler ihnen gleichsam zuruft: „Jetzt paßt auf!“ Sie sind von Anfang an bei der Sache und wollen keine virtuosen Ueberraschungen, sondern eine der Situation, der Entwickelung des Charakters und des Stückes gemäße Entfaltung des Spiels, nichts mehr und nichts minder. Aber auch das ist ja im Wesen eines Volkes begründet, und wie jedes Volk die Regierung hat, die es verdient, so auch die Kunst, die ihm gebührt. Das Wesen der Nationen tritt naturgemäß gerade in seinen Künstlern, den Schauspieler einbegriffen, schärfer hervor als in anderen Volksgenossen; die eigenartigen Regungen der Volksnatur gestalten sich in ihnen und ihren Bethätigungen vorzugsweise zur charakteristischen Erscheinung in Verbindung mit ihrer besonderen

Individualität. Von dieser beschränkenden Grundbedingung des Lebens kann sich auch der Schauspieler nicht losringen, je größer er ist, um so weniger. Denn der größere wird jede bedeutende Rolle, wenn er sie zum ersten Male durchlebt, nicht bloß überlegend, sondern mit seinem innersten Instincte, mit allen Fasern des Unbewußten erfassen, über das er mit seinen Gedanken nicht zu gebieten vermag. Vermöge der Gedankenarbeit kann er sich zu einer gewissen Internationalität der Gesinnung, der Weltanschauung erheben; dieses intellectuelle persönlich erworbene Denken hat aber keine Gewalt und keinen Einfluß auf das ererbte Blut. Dieses Blut strömt in seine Gestalten über, er mag es wollen oder nicht. Ja, er kann es gar nicht anders wollen, er würde sonst ein philosophischer Schauspieler sein, ein Unding, ein Darsteller zweiten, dritten Ranges, je mehr er bei der ersten Verarbeitung einer bedeutenden Aufgabe reflectiren wollte. Diese Verarbeitung ist bei dem Schauspieler ersten Ranges eine Empfängniß, nicht bloß eine Aneignung. So muß er mit Naturgewalt das Typische seines Volkes in jeder bedeutenden Leistung und in seinem ganzen künstlerischen Wesen wiederspiegeln, die Rasse, ihre Vorzüge und ihre Mängel. Und beurtheilen die großen Schauspieler der verschiedenen Nationen sich nicht dieser Thatsache gemäß? Paul Lindau erzählt in seiner Wiedergabe der bekannten Schrift des französischen Schauspielers Coquelin, der berühmte Darsteller des Helden im Galeotto, Rafael Calvo, habe den deutschen Darsteller dieser Rolle, Joseph Kainz, „dessen lodernde Leidenschaftlichkeit auf uns Deutsche fast feuergefährlich wirkte", zwar bewunderungswürdig gefunden; er wünschte ihn nur etwas wärmer! Garrick wieder wirft den französischen Schauspielern vor, daß sie nicht wahr seien. „Wir Deutsche hingegen," fährt Lindau fort, „finden den Ton der französischen Tragöden langweilig und gespreizt und tadeln die krasse Uebertreibung der englischen Schauspieler. Coquelin seinerseits macht den deutschen Schauspielern zum Vorwurf, daß sie weinerlich über die Maßen und philosophisch verschwommen seien." In dieser Allgemeinheit ist dies natürlich nicht richtig. Coquelin meint offenbar damit das Bestreben, die Charakterdarstellung zu sehr zu verinnerlichen. Das ist in der That ein *nationaler Zug der deutschen Schauspielkunst* und führt zu einer gewissen Nichtachtung mimischer und technischer Hilfsmittel. Allen solchen Urtheilen aber liegt das „Blut" zu Grunde, die Rasse, die Nationalität. Darum ist es ein Irrthum, wenn die Kritik im Allgemeinen angesichts der überraschenden, weil oft zur unseren fast gegensätzlichen Darstellungsweise Zacconis zu dem Ergebniß gelangt: „Das allein ist die wahre Schauspielkunst; wir haben umzulernen!" Und nicht bloß die

Tageskritik, die sich leicht verblüffen läßt und immer bereit ist, einem starken Einfluß wenigstens für den Augenblick nachzugeben und das Gute um des anscheinend Besseren willen wegzuwerfen, äußert sich im Allgemeinen so: nein, der größte deutsche Schauspieler der Gegenwart, dessen Kunst allerdings im älteren klassicistischen Stile wurzelt, Adolf Sonnenthal, soll gegen Zacconi geäußert haben: „Vous êtes une catastrophe pour nous!“ Sicherlich wäre die Kunst des Italieners eine Katastrophe für die deutsche Schauspielkunst, wollte sie sich im Wesentlichen von ihr beeinflussen lassen; wir kämen unter solchen Umständen niemals zu einer nationalen Kunst, sondern wieder zu einem Zwitterding unter der das eigene Blut verkennenden Nachahmung. Vielleicht wollte Sonnenthal dies und damit die Gefahr andeuten, die uns aus einer die nationale Eigenart unterdrückenden Nachahmung droht, vornehmlich heutzutage, wo die großen stilbildenden nationalen Schauspieler in Deutschland fast ausgestorben sind. Stürzt sich das Heer der Nachahmer auf die italienische Manier — wehe uns! Das wäre allerdings eine Katastrophe im schlimmsten Sinne. Hoffen wir, daß Adolf Sonnenthal es nicht so gemeint hat, daß er nicht hat sagen wollen: „Ihre Kunst, Cavaliere Zacconi, ist die Offenbarung der einzig echten Menschendarstellung und wir Deutschen haben nichts schleuniger zu thun, als sie uns anzueignen, so weit wir können.“ Aber es wäre gut, wenn Sonnenthal keinen Zweifel ließe, und vielleicht bewirken diese flüchtigen Zeilen, daß er sich klar ausspricht. Er, den wir als nationalsten Menschendarsteller bewundern, sollte die Arbeit eines an Erfolgen überreichen Lebens hinter sich werfen wollen, unter dem Eindruck eines besonders stark und persönlich ausgeprägten fremden Kunststils? Das ist unmöglich.*) Damit sei aber nicht gesagt, daß unsere deutsche Schauspielkunst nicht von hervorragenden Talenten anderer Nationen lernen könnte. Dieses Lernen darf jedoch nicht in einem Nachahmen bestehen, sondern nur in der Anregung, auf der eigenen Bahn sich hurtiger fortzubewegen und fleißiger die eigenen Schätze zu mehren und auszugeben. Wie dies geschehen könnte, muß einer späteren Erwägung anheimgestellt werden. Mancher Wink indessen ist schon dem Folgenden zu entnehmen.

Wodurch setzt uns Zacconi denn in Erstaunen? Was ist es, das so plötzlich bei uns die Kreise der Kunst in wallende Bewegung gebracht hat, als hätte Jemand einen Stein in ein stilles Wasser geworfen? Wir wissen es doch, daß alle südländischen

---

*) Sonnenthal theilte mir nach der Lesung dieses Essays brieflich mit, daß er den oben angeführten Ausspruch überhaupt nicht gethan habe. Von irgend einem namhaften Künstler aber muß er doch gethan sein.

Schauspieler von einiger Bedeutung die Mimik und Technik überhaupt bis zu den äußersten Grenzen dieser Kunst beherrschen und anwenden, und wir wissen, daß ihnen dies, so einfach wie möglich gesagt, im Blute steckt. Es ist uns Deutschen ferner nichts Neues, daß die Italiener die elementaren Leidenschaften mit aller Gluth der Sinnlichkeit darzustellen pflegen: Zorn und Rache, Liebe und Eifersucht — das flammt nur so empor, wie aufgeschichtetes Stroh im Felde, wenn man es mit einem Streichholz anzündet. Von der ungezügelt hervorbrechenden elementaren Natur, von dem Sprung der Bestie im Menschen, gab uns ja auch Zacconi in den „Unehrlichen" des Rovetta als ein in seinen Gefühlen der Liebe und Ehre von seinem Weibe schwer verletzter Mann einen ebenso virtuosen wie abschreckenden Beweis. Diese beiden Grundkennzeichen italienischer Bühnenkunst, eine mimische Geschmeidigkeit und eine sinnliche Darstellung ohne Gleichen, finden sich bei jedem hervorragenden italienischen Schauspieler. Man rühmte Beides an Rossi, wie man es an Zacconi preist. Das also kann es nicht sein, was uns mit einem Male zu einer „Katastrophe" treiben könnte. Die Lösung des Räthsels scheint mir folgende: Rossi stellte jene blendenden Merkmale der italienischen Darstellung noch in den Dienst einer klassicistischen Auffassung seiner Rollen, Zacconi dagegen macht sie dem naturalistischen Zuge in den Literaturen ausschließlich dienstbar. Jener gab den Menschen unter dem vorwiegenden Einfluß eines ästhetischen Gefühls und Studiums; dieser stellt sie mit allem Raffinement wissenschaftlicher Bestimmtheit dar. Daher seine Vorliebe für pathologische Erscheinungen, wobei er nur dem Zuge der modernen Literatur überhaupt, besonders der dramatischen, folgt. Seitdem die Wissenschaften nach dem Siege der Lehre Darwins eine allgemeine Revolution erlebt haben und sie es sich sämmtlich zur höchsten Ehre anrechnen, als Zweige der Naturwissenschaften schlechthin betrachtet zu werden, war es unvermeidlich, daß auch die Kunst fast auf allen Gebieten, daß auch die Belletristik und das Drama sich von jenen Principien durchdringen ließen und danach strebten, wissenschaftlichen Charakter anzunehmen und zu Mägden der naturwissenschaftlichen Weltanschauung zu werden, wie sie früher im Joche anderer Weltanschauungen gestanden hatten. Diesen geistigen Prozeß des Jahrhunderts nun auch gar mit überraschender Klarheit in der Kunst der Menschendarstellung zur Thatsache gemacht zu haben, nachdem er in der Menschenschilderung zur Herrschaft gelangt war; den Menschen nicht mehr synthetisch, sondern analytisch darzustellen und zu begreifen, das ist das Geheimniß des Erfolges des Schauspielers Zacconi. Er ist, wenn man ein

Schlagwort liebt, der Ibsen der Schauspielkunst, wenigstens bewegt sich seine Kunst in diesen Bahnen und zu diesem Ziel. Ibsen selbst ist entzückt von Zacconis Auffassung des Oswald in den Gespenstern, einer Darstellung, die von den Berliner Kritikern — seltsamerweise, weil gegen die Principien, denen sie fast allgemein sonst huldigen, — so sehr getadelt worden. Ibsen erkennt in Zacconi Fleisch von seinem Fleisch. So erfühlt dieser, erfaßt er, studirt er den Menschen lediglich von der krankhaften Seite. Aus dem Abnormen heraus konstruirt er ihn, nicht aus dem Normalen; jenes wird ihm das Wesentliche, genau wie dem Manne der Wissenschaft, etwa dem Arzte, der in einer Entartung den interessanten Fall sieht und für den der gesunde Mensch kein Object seiner Kunst sein kann. Der krankheitssüchtigen Richtung der modernen Dramatik entsprechend ist Zacconi der Pathologe unter den Mimen. In Pest fielen bei seiner Darstellung eines Verbrechens Damen in Ohnmacht, Herren weinten, Schauspieler liefen händeringend über diese Kunst in den Foyers umher. Der „Kladderadatsch" bemächtigte sich dieses Themas in seiner Weise; unter der Ueberschrift „Theater und Medicin" schrieb er u. A.: „Im Berliner Neuen Theater hat Zacconi eine tödtlich verlaufende Strychninvergiftung und verschiedene andere Todesarten zum Entzücken aller Kunstverständigen mit voller Sterbenswahrheit vorgeführt. Ein Kritiker sagt von ihm: Er nimmt Strychnin und verreckt wie ein Hund vor den Augen des Zuschauers. Nie sind auf der Bühne die Symptome der Vergiftung so wahr, so aufregend dargestellt worden wie hier. Wie man hört", — spottet das Witzblatt nun — „wird die medicinische Facultät der Berliner Hochschule Zacconi zum Ehrendoctor ernennen, zugleich aber will man künftig Vorführungen dieser Art für die Ausbildung der Studirenden nutzbar machen; der Decan hat schon an alle Theaterdirectionen in Berlin das Ersuchen gerichtet, bei ähnlichen Gelegenheiten den Studenten der Medicin freien Eintritt zu bewilligen. Gerade für Vergiftungsfälle fehlt es begreiflicherweise in den Collegien immer an den nöthigen Demonstrationsobjekten, denn man kann doch nicht gut einen Menschen vergiften, um ihn der lernbegierigen Jugend im Colleg und in der Klinik vorzuführen. Künftig wird nun der angehende Arzt im Theater alle Vergiftungssymptome gewissermaßen am lebenden Phantom in voller Naturwahrheit und in unterhaltender Weise studiren können. . . . Wir weisen zugleich auf einen bedauerlichen Mangel in unserer modernen dramatischen Poesie hin. Wir sehen auf der Bühne Krankheiten und Todesfälle aller Art: Schwindsüchtige, Rückenmärker, Deliranten, Blödsinnige und Krüppel, es wird erschossen, erstochen, vergiftet und erdrosselt, Alles naturgetreu.

Wo aber ist das Stück, in dem auf offener Bühne Geburten vorkommen und gynäkologische Operationen vorgenommen werden? Mögen Johannes Schlaf und die unzähligen anderen berufenen Dramatiker unter unseren Modernen sich rasch an die Arbeit machen, um diese klaffende Lücke auszufüllen."

Das ist geißelnder Humor; aber er deutet die Wahrheit an. Das Kunstinteresse wird zum wissenschaftlichen, speciell pathologischen. Aus dem Theater wird ein Demonstrations- oder ein Gerichtssaal; der Zuschauer wird zum Zeugen degradirt. Was innerhalb einer höheren Idee auf Geist und Gemüth befreiend wirken sollte, fällt auf die Nerven und erregt körperliche Uebelkeit. Denn die kunst- und wißbegierige Welt besteht doch nicht bloß aus abgehärteten Aerzten und Criminalisten. Diese Art der Darstellung ist aber auf dem Gebiet der Schauspielkunst die letzte Konsequenz und als solche bereits die Entartung und damit ungewollte Selbstparodie und Karikatur des naturalistisch-wissenschaftlichen Zuges einer Zeit, in der die Naturwissenschaft herrscht.

Wie kann ein Zacconi zur „Katastrophe" für die deutsche Schauspielkunst werden? Dies würde voraussetzen, daß jene letzte Konsequenz der Entwickelung der Schauspielkunst als Regel und Ideal anerkannt werden müßte. Nun denke man sich ein Ensemble von Künstlern, die so spielen wie Zacconi. Denn wenn dies die mustergiltigste Menschendarstellung ist, so verdient sie ja auch allgemein zu werden. Ein Höllenbreughel wäre ein liebliches Genrebild gegen eine solche Ensemblemimik. Auch wäre kein Mensch im Stande, ihr zu folgen, sie aufzufassen. Es ist nur möglich, daß immer nur Einer so spielt; mehrere Talente dieser Art dürften nicht zusammen auftreten. Die künstlerische Technik stellt sich hierbei nicht mehr in den Dienst einer höheren dramatischen Absicht. Es ist secirende Mimik, mikroskopische Darstellung, die sich um ihrer selbst willen giebt, also zur Specialität wird. Zacconi ist sich dessen wohl bewußt. Die Wahl und Abrichtung seiner Mitspieler beweist es. Das Spiel derselben ist auf das Allernothwendigste beschränkt; nur er allein agirt eigentlich. So verfahren reisende Virtuosen; ein Künstler, dem die dramatische Kunst heilig ist, sollte es nicht thun. Was er an „Wahrheit" zu bieten scheint, wird dadurch allein schon zur Unwahrheit, daß er die Mitwirkenden zeitweilig fast außer Thätigkeit setzt. Und überhaupt „Wahrheit". Ist es Wahrheit, im Sinne von getreuester Copie der Wirklichkeit, wenn er einen Verbrecher so darstellt, wie es in Pest nach den dortigen Zeitungsberichten geschah? Wollte sich ein Verbrecher so benehmen, so müßte er sein Verbrechen mit minutiös künstlerischem Bewußtsein begehen. Wollte ein alter Trunkenbold wie Pietro

Caruso, den der Italiener hier im Königlichen Theater gab, sich mit dieser zerfaserten Mimik geberden, so müßte er es mit bewußter Kunst thun. Ohne Zweifel muß der ausgezeichnete Schauspieler nach einem Worte Nordaus gleichsam „eine Flinte mit ungemein leichtem Spiel des Hahns" sein. „Wie in diesem Falle die leiseste Berührung den Schuß losgehen macht, so führt bei jenem der geringfügigste äußere Eindruck den Seelenzustand herbei, der dargestellt werden soll und der dann seine eigene Versinnlichung automatisch ausarbeitet." Wohlgemerkt aber nur bei den erstmaligen Darstellungen einer Rolle; nachher wird die Darstellung bei immer erneuter Reproduction fast vollkommen automatisch, soll es wenigstens nach dem Zeugniß großer Acteure werden. Das nebenbei; ich wollte nur sagen, daß ein großer Schauspieler freilich in der Theorie jede Regung des Innern und womöglich jedes Wort mimisch auszubeuten suchen wird; aber er wird sein Spiel nicht überladen; denn gerade dadurch würde, was er ausdrücken oder durch die Geberdenkunst unterstützen will, undeutlich und die Aufmerksamkeit des Zuschauers zerstreut werden. So erging es mir bei Zacconis Spiel im Pietro Caruso. Der Schauspieler hat auch einen künstlerischen Willen, er ist nicht bloß das mechanische Instrument seiner Sensibilität. Und was hat es für einen Zweck, Feinheiten zu geben, die verloren gehen müssen, sobald auch nur ein anderer Mitwirkender sein eigenes Spiel wirklich entfaltet und sich nunmehr die Aufmerksamkeit des Zuschauers theilt? Mit wenigen Mitteln das Höchste zu erreichen, ist stets das beste Zeichen künstlerischer Klugheit gewesen, nicht aber, mit einem Ueberschwang an Mitteln zu verwirren und die Gesammtwirkung zu beeinträchtigen. Dies dürfte auch zugleich einen Unterschied in der Technik der Darstellung zwischen italienischer und deutscher Kunst ganz im Allgemeinen bezeichnen. Der Deutsche wünscht immer eine gewisse sittliche Zucht, spurweise selbst noch bei der Bestialität, walten zu sehen; eine solche Zucht aber, die nicht jeden Gemüthszustand in mimischem Kleinkram austrägt, ist nicht Sache der italienischen Darstellungstechnik. Der Italiener ist ohne Zweifel ein größerer Geberdenkünstler als der Deutsche; ob er aber ein größerer Schauspieler ist, scheint mir sehr fraglich. In ihrer nationalen Art sind unsere Histrionen, bei gleichem Talent, denen der anderen Völker mindestens gleich an Rang und Werth. Ein großer Schauspieler hat vor allen Dingen auch Ehrfurcht vor dem Werke des Dichters, falls es einer solchen würdig ist. So sind wir Deutschen es gewohnt, und ein Künstler, der hiergegen verstoßen wollte, wäre er auch noch so eigenartig und hervorragend, würde schließlich Mißfallen erregen. Oft genug dagegen findet man bei der Schilderung der Darstellungsweise bedeutender

Italiener vermerkt, daß sie ihrer Rolle die Dichtung und die Intention des Dichters unterordnen. Was wir aber vorzugsweise als unser Eigen beanspruchen dürfen, ist die Verinnerlichung der Leidenschaft und der seelischen Vorgänge, die gewaltsamer und drastischer Mittel der Geberdensprache entrathen kann. So hat die deutsche Kritik vielfach darauf hingewiesen, daß ein hervorragender deutscher Schauspieler sicherlich die Wuth und Raserei des Moretti in sinnlich einfacherer Weise, ohne die groben, ans Thierische erinnernden Ausbrüche dargestellt haben würde. Sinnlich einfacher und seelisch ergreifender. Sollen wir bei solchen Vorgängen von unserer Art abweichen? Bei Leibe nicht. Ich sehe also auch in diesem wesentlichen Punkte nicht, wo eine Katastrophe nöthig wäre. Der Deutsche verinnerlicht, der Italiener veräußerlicht. Das ist Sache des Temperaments und auch der Zucht; wie sollten wir denn unsere Natur oder deren Darstellung auf der Bühne für die eines anderen Volkes dahingeben oder auch nur abändern? Ein solches Verlangen erinnert entfernt an die Vorschriften für die Aussprache des Deutschen auf der Bühne, die vor Jahren der Intendant eines Berliner Theaters gab. Er befahl unter Anderem, daß die weichen Schlußkonsonanten der Wörter auch weich zu sprechen seien: Tag, Burg, Tod, Grab. Das ist aber englische Aussprache; kein Hochdeutscher spricht so, ohne affektirt zu scheinen. So würde italienische Geberdensprache bei uns Affektation sein, vielleicht auch für Wahnsinn gehalten werden.

Wie Vieles wäre noch andeutend zu sagen. Ein Essay in den Grenzen des vorliegenden aber kann eine so reichhaltige Materie auch nicht annähernd erschöpfen; nur auf diese oder jene Punkte will er die Aufmerksamkeit lenken und den Kern der Frage bloßlegen. Das, irre ich mich nicht, ist geschehen mit dem Versuch, Zacconi in der Entwickelung der schauspielerischen Darstellungskunst seine eigenthümliche Stelle anzuweisen und diese als einen Endpunkt verständlich zu machen. Auch seine Bedeutung für unsere nationale Kunst ist als eine anregende dahin präcisirt, daß wir uns veranlaßt sehen mögen, liebevoller als bisher unsere Eigenart zu pflegen und sie energischer zu entwickeln.

Gerhart Hauptmann.

(Geschrieben im Oktober 1897.)

I.

Wohl keine literarische Persönlichkeit der Gegenwart hat bei allen, die sich noch Sinn für die Entwickelung unserer deutschen Dichtung bewahrt haben, einen solchen Streit der Meinungen veranlaßt, wie Gerhart Hauptmann. Von der Aufführung seines ersten Dramas „Vor Sonnenaufgang“ am 20. Oktober 1889 an befehdeten sich Freunde und Gegner der „neuen Dichtung“ um seinetwillen; sein Name ward zum Schlachtruf. Mit jeder folgenden dramatischen Gabe Hauptmanns steigerte sich die Erregung, denn eine jede zog in ihrer Wirkung immer weitere Kreise; über die „Einsamen Menschen“, die „Weber“, selbst „Hanneles Himmelfahrt“ erhitzten sich förmlich die Gemüther der „Alten“ und der „Neuen“ und die Angriffe wie die Vertheidigungen mehrten sich, ohne daß man dadurch über Wollen und Wesen Hauptmanns wesentlich größere Klarheit gewann. Erst als die „Versunkene Glocke“ zu läuten anfing und ihre Klänge durch das ganze Reich erschallten, verlor der Kampf der Geister an intensiver Kraft, so sehr er auch an Ausdehnung zunahm; die Alten lächelten verständnißvoll und in den Mienen der Neuen bemerkte man eine gewisse Enttäuschung. Mit der im Fluge gewonnenen breiten Volksthümlichkeit ging eigentlich der geheimste Reiz an der dichterischen Persönlichkeit Hauptmanns verloren. Ich bin überzeugt, daß der Dichter, gerade infolge dieser allgemeinen Beliebtheit und der relativen Beruhigung der Gemüther, sich selber heimlich schon gefragt hat: „Was habe ich denn für einen Fehler begangen, daß mir so schnell die Gunst der Allgemeinheit zu Theil wurde? Bin ich meinem höchsten Ziele untreu geworden? Was hat der Menge geschmeichelt, daß sie mir so zufällt?“ Mit einem Werke wie „Vor Sonnenaufgang“ schmeichelte Hauptmann hergebrachten Anschauungen nicht; mit den „Webern“ ebensowenig; durch beide Dichtungen ging etwas wie ein reformatorischer Zug, und daher die Spaltung der Geister; denn die verhältnißmäßig große Verbreitung des letzteren Dramas beruht nicht auf dem Verständniß der neuen Kunstidee, die sich darin offenbart, sondern auf dem geschichtlich socialen Inhalt, der ein Spiegel für die Gegenwart ist, was man auch sagen und wie objectiv man ihn auch deuten mag. Darum wird dies Werk noch sehr lange Zeit, gleich dem „Sonnenaufgang“, ein Merkstein moderner dramatischer Bestrebungen bleiben; denn sie in ihrer Eigenart zu übertreffen, ist eine sehr schwere und undankbare Aufgabe, wie ja,

in Beziehung auf die „Weber“, Gerhart Hauptmann an sich selber mit seinem Florian Geyer erfahren hat. Denn gerade Florian Geyer bezeichnet im Prinzip den Höhepunkt seines künstlerischen Ringens; und gerade dieses Werk, der Ausdruck einer durchaus neuen Anschauung vom Drama, ist von der Menge ganz und gar abgelehnt worden, weil die künstlerische Absicht des Dichters, die sich darin bekundet, fast noch gar nicht verstanden wird und dem Verständniß des Volkes auf Jahrzehnte hinaus noch unzugänglich bleiben wird, bis andere ähnliche und vollendetere Werke allmählich vielleicht dieser neuen Kunstform den Boden bereiten werden. Dazu gehört aber, daß Hauptmann selber diesem höchsten Ideal ohne Furcht vor öfterem Mißlingen dauernd zustrebt oder daß eine genialere Kraft auftaucht, die auf diesem Alpenpfade weiterklimmt. Das Drama Florian Geyer soll ja wohl die „versunkene Glocke“ sein, die ihn mit sich in tiefere Regionen zog, als er sah, daß ihm sein höchster Wurf und Guß mißlungen. Seine Trauer, wenn man jener Anekdote Glauben schenken will, klang dann allzu sentimental in dem Märchen drama aus, in dem darin verborgenen Selbstgeständniß: „Ich habe meine Kraft überschätzt, als ich im Titanenübermuth mich gegen das alte Gesetz der dramatischen Kunst in seiner höchsten für göttlich und unstürzbar gehaltenen Gestaltung und Form aufbäumte; so füge ich mich denn, ein Bezwungener, und nahe dem alten Gott zur Sühne mit dieser Gabe meiner Schwäche.“ Und der Titan, der eben noch Felsblöcke wälzte und gen Himmel thürmte, fing klagend eine Buhlschaft mit einem Elfchen an und verrührsamte das Faust-problem. Als Erholung kann man das Märchen gelten lassen; die Menge begrüßte es als Dichtung nach ihrem Sinn und Herzen; die dem bisher kühn Emporstrebenden indessen mit ihren Blicken verständnißvoll Folgenden sahen darin den Sturz eines großen Talents und den inneren Abschluß seines dramatischen Wirkens.

Daher denn wird es erklärlich, daß sich nach dem Erscheinen und Erfolge der „Versunkenen Glocke“ etwas ereignete, was in der Geschichte der Literatur vielleicht einzig dasteht: es machte sich das Bedürfniß geltend, einen Dichter, der erst 35 Jahre alt ist, bereits als einen Vollendeten, in der wesentlichen Entfaltung seines Talents innerlich Abgeschlossenen und Fertigen aufzufassen und zu begreifen. Noch nie wohl hat man einen so jungen Dichter durch Darstellungen seines Lebens und Würdigung seiner Werke als einer Totalität derartig ausgezeichnet, wie es Gerhart Hauptmann geschehen ist. Sind doch in diesem Jahre allein drei Werke dieser Art über ihn herausgegeben. Man pflegt Monumente nur Einem zu setzen, dessen wesentlichste Thätigkeit und Entwickelung man als bereits der Geschichte angehörig betrachtet; mit dem man, auch wenn er

noch lebt und schafft, im Ganzen genommen fertig ist. Ein Denkmal, ob in Stein oder Erz oder auf dem Papier, ist gewöhnlich eine rühmende Beileidsbezeugung; man erweist sie den Todten oder dem Alter, aber nicht einer Jugend, die man noch in vollster Entwickelung weiß. Nicht selten spürt man denn auch in den Arbeiten über Gerhart Hauptmann, selbst denen seiner Anhänger, zwischen den Zeilen und aus der Gliederung des Stoffs so etwas von einer Ueberzeugung heraus, der Poet habe seine dichterische Eigenart als Dramatiker in den bisherigen Arbeiten seinem innersten Werdegang nach ausgetragen und erschöpft; was nun noch kommen mag, könne vermuthlich nur ein Einlenken zu althergebrachten Kunstanschauungen sein, mittelst deren er dann wahrscheinlich noch sehr Treffliches, aber nichts „Reformatorisches" mehr zeitigen werde. Oder er müsse sich selber wiederholen, das aber könne dann nothwendig nicht mehr mit dem Reiz der Originalität wirken wie seine bis jetzt vorliegenden, eine schnell aufsteigende und jäh abfallende geistige Bahn bezeichnenden dramatischen Werke. Diese Schlüsse darf man aus Darstellungen des Lebens und Wirkens unseres Dichters ziehen, wie sie Bartels und Woerner gegeben haben; sie liegen hier in der Luft der ganzen Betrachtung, wenn sie auch nicht in der Weise des soeben Vorgetragenen vernommen werden.

Einen ähnlichen, von seinem Verfasser freilich nicht beabsichtigten Eindruck wird man selbst aus dem nunmehr erschienenen Buche des Berliner Theaterkritikers und Schriftstellers Paul Schlenther erhalten. Der Titel dieses Buches, das noch viel von sich reden machen dürfte, lautet: „Gerhart Hauptmann. Sein Lebensgang und seine Dichtung." (Berlin, S. Fischer, Verlag.)

Wenn irgend wer berufen war, gerade über Hauptmann und seine Werke ein eingehenderes und umfassenderes Buch zu schreiben, so war es Paul Schlenther. Er ist mit dem Dichter befreundet, er ist ihm auf dem Wege zum Erfolge zur Seite gewesen und ist über sein Leben und seine künstlerischen Bestrebungen und Absichten besser unterrichtet als jeder Andere. Wir erhalten denn auch genügenden Einblick in den Lebensgang Hauptmanns, eine immer durch Hinblicke auf das Wesen des Dichters erläuterte Zergliederung seiner Dichtungen und endlich eine Fülle von ästhetisch-kritischen Urtheilen. Besonders letzteren gegenüber läßt man es schwerlich gelten, was der Verfasser in der einleitenden Bemerkung seines Buches sagt, in den Widmungszeilen an seine Frau, die Schauspielerin Paula Conrad, die beste Darstellerin des „Hannele": „Dies Werk, das nicht urtheilen, sondern auch nur darstellen

will". Zu einer solchen Objectivität hat sich Schlenther jedoch nicht bequemen können; sein Buch ist vielmehr ganz und gar ein Urtheil, wenn auch die Darstellung rein gegenständlich zu sein sich müht. Aber der begeisterte Freund schafft doch mit Naturgewalt überall die günstige Stimmung, und wo er anscheinend kühle Kritik übt, ist es doch nur ein kühlerer Hauch inmitten der Wärme der Verehrung und läßt diese nur noch mehr verspüren.

II.

Ein eigenartiger Eindruck, den man von der Lesung des Schlentherschen Buches über Gerhart Hauptmann mit fortnimmt! Der Verfasser kennt des Dichters Persönlichkeit genau, er hat mit ihm intim verkehrt, hat alle wünschenswerthen Aufschlüsse über seine Herkunft, seine Jugend, seine Familie, seine Reisen, seine Studien, seine veröffentlichten und bloß entworfenen Arbeiten erhalten, kurz, er ist im beneidenswerthen Besitz alles dessen, was man zur Schaffung des Bildes einer Persönlichkeit bedarf. Er vertheilt geschickt Licht und Schatten, und trotzdem erhält man kein lebendiges Bild der Persönlichkeit Hauptmanns. Liegt das nun an der Darstellung, oder an der Individualität selber? Man könnte fast geneigt sein, das Letztere zu glauben und an das Goethische Wort zu denken: „Es bildet ein Talent sich in der Stille, sich ein Charakter in dem Strom der Welt". Die Mittheilungen über Hauptmanns Leben, die Schlenther uns giebt, lassen diesen „Strom der Welt" allzusehr vermissen; das Leben des Dichters gleicht anscheinend einem sanften Idyll, fast ohne jede harte Berührung mit der Realität der Dinge, und wenn der Dichter auch die Menschheit, den „Menschen" in seinem Busen trägt, so ist es für ihn und seine Dichtung doch weit förderlicher, ja, fast unerläßlich, will er wahrhaft Werthvolles schaffen, daß er den eigenen Menschen im Kampfe mit der Welt bethätigt. Man merkt es den Werken eines Poeten sofort an, ob er nur durch innere Stürme hindurchgegangen ist oder ob er auch mit den Menschen selber im Guten und Bösen heiß gerungen, ein Ueberwundener bald und bald ein Sieger. Diese persönlichsten Erfahrungen, die einem Weltflüchtigen niemals zu Theil werden können, auch dem Zuschauer aus bequemer Loge nicht, die auch nicht der bloß gesellschaftliche Umgang mit Menschen ersetzt, die Erfahrungen in der Schicksalsschmiede des wirklichen Lebens, die sieht man den Gestalten eines dramatischen Dichters auf den ersten Blick an. Der herrliche Vers Goethes vom Ambos und Hammer ist nicht ganz zutreffend; es ist nicht nöthig, daß Du Ambos *oder* Hammer sein mußt. Nöthig aber ist es, daß Du einmal *zwischen* Ambos und Hammer gewesen, als

heißes, sprühendes, zischendes Erz, und daß der Schmied, das selbst eiserne Schicksal, Dir unbarmherzig Deine Form gegeben. Was man auch bei großen Dramatikern und Epikern von Objektivität hinsichtlich ihrer Vorwürfe fabeln mag: sie können in ihren besten Gestalten, im Guten wie im Bösen, die eigene Persönlichkeit nicht verleugnen und wegbannen, ja das Geheimste, die intimste Struktur des Charakters, baut und fügt sich aus der unbewußten Eigenart des Dichters und Künstlers in seine besten Schöpfungen und Gestalten hinein; ob auch unbewußt, offenbart er in ihnen ein Stück seines eigenen Ich, je nach der Phase seiner Entwicklung, welche ein Produkt aus seinem Schicksal und seiner Individualität ist, aus seinem Werden, Leiden und Wirken. Diese Erkenntniß leitete augenscheinlich den einzigen genialen Literarhistoriker der Gegenwart, den Dänen Georg Brandes, bei der Arbeit an seinem herrlichen umfassenden Werke über Shakespeare. An und in seinen Schöpfungen erschauen, ergründen wir des göttlichen Briten Natur und Leben, seine Entwicklung durch seine Erfahrungen und seine inneren und äußeren Kämpfe. Und stellen wir dem bedeutendsten Tragiker der neueren Welt den hervorragendsten Lustspieldichter zur Seite, so lebt in Molières eigenartigsten Gestalten, so typisch sie sind, ein Theil seines eigenen Selbst. Darum kann man aus der Wahl und der Art der Helden eines Dichters, aus der Physiognomie ihres Geistes und Charakters, bis zu einem gewissen Grade auf die Persönlichkeit ihres Schöpfers schließen, vorausgesetzt natürlich, daß man richtig zu schließen versteht. Und so ist es denn wohl kein Darstellungsfehler Schlenthers, wenn aus seinem Buche uns keine sichere, scharfumrissene Individualität seines Dichters entgegentritt. Denn wo finden wir eine solche bei dieses Dichters hervorragenden männlichen Gestalten? Etwas weichlich Zerflossenes und Unbestimmtes ist ihnen überall anzumerken, und das beruht nicht etwa bloß auf Fehlern der Composition, sondern auf dem Wesen des Dichters, wie es aus Schlenthers Schilderung jetzt deutlich erhellt, auf seiner Entwickelung und seinen Erfahrungen. An einem „Tiberius" hat er früher gearbeitet; gut, daß dieser verloren gegangen, — was für ein Held mochte das geworden sein? Aus dem Bruchstück eines Gedichtes, das Schlenther mittheilt, einer Vision, können wir es bereits muthmaßen. Die beiden männlichen Hauptgestalten, die Hauptmann bisher dargestellt hat, der Johannes in den „Einsamen Menschen" und der Glockengießer Heinrich in der „Versunkenen Glocke", sind geistige Zwillingsbrüder, im Grunde nur eine Persönlichkeit, wie auch Schlenther zugiebt, — sind dies etwa ganze „Kerle"? Und die komische Figur des Crampton? Nimmt man ihr die dem Leben gut abgelauschten Einzelheiten,

so stößt man am Ende wieder auf eine Johannes- und Heinrichnatur, nur ins Komische und zum Theil ins Derbe fallend und sich deshalb nicht sogleich verrathend. In den „Webern“ tritt kein hervorragender Held auf; und im „Florian Geyer“? Unter rasselndem Harnisch vor schnellem Wiedererkennen sicher, finden wir auch in ihm nur eine elegisch angehauchte „problematische“ Natur, einen schattenhaften Helden, der gut zu reden, aber nicht gut zu handeln weiß und dadurch Leben und Erfolg verwirkt. Die Wahl gerade eines solchen Helden aus der Historie gewährt den besten Einblick in eine dichterische und persönliche Eigenart. Hauptmann hat noch keinen männlichen Helden von Bedeutung geschaffen, der eine echte Vollnatur wäre, von dem man sich im Guten oder Bösen rechtschaffen befriedigt fühlen könnte. Er bewegt sich immer in demselben Kreisausschnitt, und es scheint fast, als wäre das eine wesentliche Eigenheit seines Talents. An seinen in erste Reihe tretenden Männerschöpfungen haftet überall etwas Weichliches, Unmännliches, Unausgereiftes. Sie muthen Einen, um ein banales, aber bezeichnendes Bild zu gebrauchen, wie ungare Semmeln an. Und auch aus den von Schlenther mitgetheilten lyrischen Poesien Hauptmanns blickt keine eigenartige Physiognomie hervor, ja, manches erhebt sich wirklich nicht über das Niveau anständiger Mittelmäßigkeit. Ein Glück, daß der Dichter die beabsichtigte Veröffentlichung einer Gedichtsammlung seinerzeit noch unterlassen hat. Er würde unzweifelhaft jetzt ein großartiges Geschäft damit machen, aber für die Literatur würde sie, nach den Proben zu urtheilen, keine besondere Bereicherung und schwerlich ein dauernder Gewinn sein. Für die Literatur kommen aus seinen bisherigen Dramen nur „Vor Sonnenaufgang“ und „Die Weber“ in Frage, und als dramatisches Problem „Florian Geyer“, vielleicht als Zeichen des verworrenen Zeitgeschmacks auch noch die „Versunkene Glocke“, die aber bald antiquirt sein wird.*) Man darf dem Dichter also wohl jetzt den Rath geben, wenn man sieht, wie er Jahr für Jahr ein oder gar mehrere Stücke zu Markte gebracht hat, sich Muße zu gönnen, natürlich schöpferische Muße, sonst liegt die Gefahr nahe, daß er, zum Modedichter geworden, sich in Modeerzeugnissen ausgiebt.

Aus dem bisher Gesagten einigermaßen erklärlich ist es, daß dem Dichter die weiblichen Charaktere viel sicherer und viel besser gelingen. Eine Musterfigur in ihrer Art ist die gute Mutter und verlogene schlaue Diebin im „Biberpelz“; trefflich die Helene im

---

*) Daß sie gegenwärtig (1899) zweimal „komponirt“ wird, ist eine harte, aber gerechte Strafe.

„Sonnenaufgang“, die Ida im „Familienfest“; Hannele als ein innerlich verlogenes Märchenkind bleibt außer Betracht. Es ist, als ob Hauptmann für das Verständniß des weiblichen Geschlechts ganz besonders organisirt wäre; als ob er sich in die Natur des Weibes mit Leichtigkeit hineindenken und fühlen könnte. Das ist eine bedeutende Begabung, und vielleicht reifen ihm hier noch herrliche Früchte. Aber um so erklärlicher wird es, daß, wenn eine solche Begabung sich mit einer gewissen Einseitigkeit kundgiebt, die Darstellung männlicher Charaktere darunter nothwendig leiden muß. Nur einem Shakespeare lag bisher die menschliche Natur schlechthin offen, im Weibe gleicherweise wie im Manne.

Eine weitere Eigenthümlichkeit zeigt sich bei Hauptmann in der Geschicklichkeit, mit der er Nebenpersonen durch wenige Striche zu individualisiren versteht. Das fällt Jedem auf, der seine Werke aufmerksam zum ersten Male liest. Mit Recht weist Schlenther darauf hin, daß — ganz abgesehen von den „Webern“ und den anderen Dramen — im „Florian Geyer“ ein halbes hundert Personen auftreten, von denen eine größere Anzahl sich mehr oder minder deutlich, wenn auch nicht tief individualisirt von den anderen unterscheidet.

Dies Alles macht begreiflich, wie — nur unter dem Gesichtspunkt seiner Begabung betrachtet — dem Dichter gerade seine „Weber“ besonders geglückt sind, wie er ferner an dem Stoff, dessen Held dem Namen nach Florian Geyer ist, Gefallen fand und wie er mit beiden Werken Begriff und Wesen des Dramas in gewissem Sinne erweiterte. Denn es sind Dramen ohne eigentlichen Helden; sie entrollen uns nur eine bedeutende Begebenheit mit aller der Wirkung, die bisher nur im althergebrachten Heldendrama für möglich gehalten wurde. Es sind Dramen, die durch einen unsichtbaren gemeinsamen Zug und Geist auch eine innere dramatische Einheitlichkeit nicht vermissen lassen, also keine dramatisirten Epen, auch keine Fresken wie die historischen Scenen „Renaissance“ des Grafen Gobineau, an dem allerdings Hauptmann nach dieser Richtung einen großen, ihn weit überragenden Vorgänger besitzt. Darauf hätte Schlenther wohl hinweisen können, denn Gobineaus erhabenes Werk giebt ein Gesammtgemälde der Renaissance in dramatischer Form, nicht einen Cyklus von Dramen aus jener Zeit, wie sie Shakespeare aus der englischen Geschichte gab; der einheitliche Grundgedanke fehlt auch bei Gobineau nicht. Und doch unterscheiden sich Hauptmanns Arbeiten dadurch von diesem in seiner Art ersten und noch unerreichten Muster, daß sie eine geschlossenere Form besitzen und sich mehr in die Einzelheiten des wirklichen Dramas einlassen. Das Problem ist bei beiden Dichtern: eine

bemerkenswerthe Zeitepoche als Ganzes auf uns wirken zu lassen, nicht oder nicht bloß durch einen oder mehrere hervorragende Charaktere zu illustriren und in ihnen zu krystallisiren; der dramatische Mittelpunkt und Held ist hier der Geist der Zeit, die Noth oder die treibende Idee einer Zeitepoche. Ich möchte — freilich nur bedingungs- und vergleichsweise — diese Art dramatischen Schaffens das induktive dramatische Verfahren nennen, wobei man aus vielen konkreten Einzelheiten auf ein obwaltendes allgemeines Gesetz schließt; entgegengesetzt dem deduktiven Verfahren des alten Dramas, wo uns in der Persönlichkeit eines Helden von Anfang an der Inbegriff des Ganzen vor Augen steht, aus und an dem alles Uebrige sich der Idee nach gleichsam ableitet und entwickelt. Diese sogenannte induktive dramatische Gestaltung ist ein Kind unserer Zeit, in der auch die herrschende Naturwissenschaft der Induktion ihre Erfolge verdankt. Auch im socialen und politischen Leben macht sich die induktive Geistesrichtung der Menschen geltend: man folgert nicht mehr aus einem angenommenen höchsten Princip, etwa dem Gottesgnadenthum der Fürsten, auf die Gerechtsame des Volkes und Staates. Die Naturwissenschaft hat überall Wandel geschaffen, und wir sehen ihre Methode, wie schon früher einmal erörtert, auch in den Gebieten der Kunst zur Herrschaft gelangen. Auch im Drama, wo sie jetzt sichtbarlich auftaucht, wird sie noch große Erfolge erzielen; der Anfang wurde wohl durch Gobineaus Werk, das 1877 erschien, aber keine Nachfolger fand, gemacht, — in engeren Grenzen und deshalb klarer und bestimmter ist nun Gerhart Hauptmann mit den „Webern" und mit „Florian Geyer", der Dramatisirung des Bauernkrieges, gefolgt. Hier winken dem Genie noch unermeßliche Triumphe, wie fern auch die Zeit sein mag, da diese neue Form des Dramas als Kunstform auf Verständniß rechnen darf.

Gerhart Hauptmann.

Die versunkene Glocke.

Ein deutsches Märchendrama.

Aufführung am 25. October 1897 im Residenztheater zu Hannover.

Koketterie mit der deutschen Märchenwelt.

Nun hat sie auch in Hannover geläutet, die versunkene Glocke. Ihr „Bim, baum — Bang und schwer" hallt hin und her durch

ganz Deutschland und ihr verworrener Inhalt hindert nicht, nein, begeistert offenbar Weiblein und Männlein, daß sie dem Hause zuströmen, aus dem dies Geläut erschallt und welches für gewöhnlich so gar nicht einem Tempel gleicht, — dem modernen Theater. Verworrenheit ward Göttergabe: ist ein Dichter verworren, so bleibt es immer ein „holder Wahnsinn", bei einem Schriftsteller gilt's als Tiefsinn; die Deutschen aber schwelgen im Verworrenen, wie, ein paar Jahre vor dem Werke Hauptmanns, der ähnliche Erfolg des total verworrenen Buches „Rembrandt als Erzieher" bewies. Verworrenheit — natürlich immer im edlen Sinne — ist ein gerade in unserer Zeit deutlich hervortretender Zug im deutschen Nationalcharakter, und er ist das Nämliche auf geistigem Gebiete, was im Gemüthsleben die Sentimentalität, die Rührseligkeit ist, die von jeher dem Deutschen eignete. Will man artig sein, so spricht man vom „deutschen Gemüth" schlechthin. Die Frauen und Mädchen aber, denen der Inhalt der „Versunkenen" weiter kein Kopfzerbrechen macht — und zwar mit Recht —, begeistern sich vorzugsweise für Rautendelein, die liebende Elfe, welche die Liebe, das Weinen und die Thräne kennen lehrt, und außerdem haben einige sehr rührsame Scenen es ihnen angethan. Bringen die todten Kinder Heinrichs doch noch den ganzen Krug voll Thränen der Mutter daher. Das dem modernen Geschmack schmeichelnde Räthselvolle nebst dem Sentimentalen in höchst talentvoller volksthümlicher Fassung haben diese Bühnendichtung, die mit allen anheimelnden Reizen eines Märchens geschmückt ist und sich einer theilweise sehr dichterischen Sprache bedient, zur augenblicklich beliebtesten dramatischen Dichtung, vielleicht Dichtung überhaupt, gemacht.

Auf den Inhalt des Werkes, das jeder Leser dieser Zeilen kennt, brauche ich nicht einzugehen. Ich kann um so eher davon abstehen, als uns „Rautendelein" bald wieder an dieser Stelle beschäftigen wird. Es ist die „Tragödie des partiellen Genies"; dies zu wissen, dürfte schon genügen. Auf Einiges will ich jedoch aufmerksam machen. Mir liegen nicht weniger als vier Schriften vor, die über Hauptmann in der letzten Zeit erschienen sind. Zwei davon befassen sich mit der Gesammtheit seines bisherigen dichterischen Schaffens: „Gerhart Hauptmann" von Adolf Bartels und „Gerhart Hauptmann" von U. C. Woerner, in den Forschungen zur neueren Literaturgeschichte, herausgegeben von Professor Franz Muncker. Dann eine Monographie von Professor Max Schneidewin: „Das Räthsel des Gerhart Hauptmannschen Märchendramas 'Die versunkene Glocke' und seines märchenhaften Erfolges". Viertens hat sich Leo Berg in seinem Buche „Der Uebermensch in

der modernen Literatur" eingehender auch über die „Versunkene Glocke" geäußert. Abgesehen von dem letzten Schriftsteller, sind die Verfasser der drei erstgenannten Schriften Männer vom 'Fach', und sämmtlich sind sie von unzweifelhaft berufenem Urtheil. Und was hören wir? Einer verurtheilt das Märchendrama fast so streng wie der andere, Alle erblicken darin einen entschiedenen Rückschritt in der Entwickelung Hauptmanns. Bartels, der in ihm das „Haupt des poetischen Deutschlands" der Gegenwart sieht, sagt zum Beispiel: „Kann der Glockengießer wirklich als der Vertreter des unglücklichen partiellen Genies des Berufenen, aber nicht Auserwählten — das soll er doch augenscheinlich sein — angesehen werden? Ich stehe nicht an, darauf rundweg mit Nein zu antworten. Auch der Glockengießer gehört zu jener Reihe Hauptmannscher Helden, die, wie Loth (in „Vor Sonnenaufgang"), Johannes Vockerat (Einsame Menschen), selbst Florian Geyer, nur reden, nicht handeln können, die nicht bedeutende Menschen, wie der Dichter glaubt, sondern rechte Jammerlappen sind, die, anstatt an die Erlösung der Menschheit, lieber an ihre allernächsten Pflichten, die sie zu vernachlässigen auch nicht das geringste Recht haben, denken sollten. Aus solchem Stoffe ist das Genie, Gott sei Dank, nicht gebildet, auch das partielle nicht. Man braucht nur an Heinrich v. Kleist, der zu Grunde ging, und Friedrich Hebbel, der sich durcharbeitete, zu denken — sind es nicht, im Vergleich mit dem Heinrich Hauptmanns, Gestalten wie von Erz? Gewiß, die tiefe Unzufriedenheit mit dem eigenen Schaffen ist charakteristisch für die partiellen Genies, aber statt der sentimentalen Wehmuth, die bei diesem Glockengießer vorherrscht, haben sie in der Regel den düsteren Titanentrotz, der sie dann auch ungebrochen in den Tod gehen läßt. Heinrich jammert, als er gestürzt ist, jammert vor seiner Frau, ergeht sich in weichlichen Träumereien vor Rautendelein, in schwülstigen Phrasen vor dem Pfarrer, er will zum Schaffen den Rausch, der doch wahrhaft Lebendiges nicht zeugen kann, er haßt den „Tagelöhnerwerkkram" der eigentlichen Arbeit, er hat im Grunde keinen Glauben an sich und sucht daher seinen Halt draußen, vermag aber dann, als er ihn gefunden hat, nicht die Konsequenzen zu ziehen, stößt ihn wieder von sich und geht erbärmlich zu Grunde . . . Alles das nichts weniger als die Art des Genies . . . Tragisches Mitleid können wir für dergleichen Jammerlappen nicht aufbringen . . . Die Hauptmann überhaupt kennzeichnende Ideenarmuth, das Schwelgen in der modernen Phrase erreicht in den hier einschlagenden Partien des Dramas die höchste Potenz . . . Zu einem wirklichen Hinabsteigen in die Tiefen der Menschenbrust, wie im Faust überall, kommt es in der „Versunkenen Glocke" überhaupt

nicht. Die Verwechslung von Natur und Geist im Menschen geht durch das ganze Stück hindurch."

Woerner findet in seiner ausgezeichneten Schrift über den Dichter in der „Versunkenen Glocke" dieselbe Fabel wiederholt, nur mit veränderten Darstellungsmitteln, wie in den „Einsamen Menschen", dieselben Hauptcharaktere, dieselbe Stimmung. Und er hat Recht. Das kennzeichnet aber einen bedenklichen Mangel an wahrhaft erfinderischem Geist. Im Märchendrama vollzieht der Held das, worauf er in den Einsamen Menschen zustrebt, — das Verlassen der Gattin infolge des inneren Treubruchs — nur unter verändertem Namen, in veränderter Hülle, aber mit unveränderter trugschließender falscher Art des Denkens und mit unveränderter Weichlichkeit des Empfindens", daher auch dieselben Widersprüche, besonders in Betreff der Schuld des Helden. „Dieser echt romantische bankerotte Held ist am Ende seiner Laufbahn, was er bei ihrem Beginne gewesen. Seine Seele verzehrt sich und verhaucht in unfruchtbaren Seufzern, in Wünschen maßlos gesteigert, aber ohne Kraft des Vollbringens, in schwächlicher Selbstrechtfertigung und Anschuldigung Gottes und der Welt. . . . Das wahre Volkslied und das wahre Märchen jedoch sproßt stets mit festem Stamm hervor aus den Wurzeln der Gerechtigkeit und Sittlichkeit." Prof. Max Schneidewin in seiner inhaltreichen Monographie kommt zu dem Schluß über das ganze Werk: „Der Zuschauer geht aus dem Theater und weiß nicht, woran er ist." Schneidewin findet „den geheimen Hauptreiz der 'Versunkenen Glocke' außer in ihrer reinen Poesie wirklich nirgends anders als in den bedeutungsvollen Tönen, die aus dem Kampf der alten und der neuen Weltanschauung in sie hineinklingen". Ich kann weder die „reine Poesie" schlechthin zugeben, noch daß die letztgenannten Töne bei Hauptmann von einem wirklich tieferen oder befriedigenden Gehalt sind. Im Gegentheil: oberflächlicher, ideenarmer könnten die ernsten Gegensätze in den Weltanschauungen unserer Zeit durch einen begabten Poeten gar nicht angeklungen werden als in der „Versunkenen Glocke". Die alte Sittlichkeit, der alte Glaube, die alten Lebensgewohnheiten sollen den Menschen verleidet, ein neues Sonnenevangelium, eine neue Freiheit, eine neue Ethik gegründet werden. Aber wie kläglich mißglückt es, weil es überhaupt nicht eindringend motivirt ist. Die alte — hier kann man wirklich sagen „gute" — Welt behält trotz der Anstrengungen des Dichters den Sieg, nicht bloß äußerlich, durch den Untergang Heinrichs, sondern auch im Wesentlichen. Der beschränkte Pfarrer ist gegen Heinrich ein wirklicher, echter Mann, er weiß, was er will und soll. Hauptmann ist kein philosophischer Kopf, und ein

solcher gehört heutzutage nothwendig zu einem „führenden Dichter". Im Uebrigen stimme ich Schneidewins Endurtheil zu: „Die große Menge weiß, davon bin ich überzeugt, mit ihrer stummen Bewunderung dieses Märchendramas nicht recht, was sie thut. Die Hauptsache mag wohl das Brekekex, der halbgebildete Pfarrer, das treue Weib, die holde Nymphe und die mannigfache reizende Decoration, vor allem aber der Umstand sein, daß sich die Menschen gern von Leitmenschen hypnotisiren lassen, in der Scham, durch Eingeständniß dunkler, drückender Punkte geistig arm zu erscheinen, und, in Ermangelung der vernünftigen Selbstüberwindung, durch Fragen zu lernen."

So viel für jetzt über den Gesammtcharakter des Stückes und über den Helden desselben. Auf Rautendelein komme ich in einem eigenen Artikel zurück. Auch bleibt die Frage zu erwägen, ob es Hauptmann gelungen, das Märchen der inneren Wahrheit nach erstehen zu lassen, oder ob er nur mit der Märchenwelt kokettirt.

Die Anregung zur Idee von der Glocke (auch als Symbol des künstlerischen Schaffens) hat Hauptmann vielleicht aus Nietzsches Zarathustra. Daß der Dichter in seinem Glockengießer an den „höheren Menschen" Nietzsches hat erinnern wollen, steht wohl außer allem Zweifel, schon wegen der Anklänge oft an Nietzsches Sprache und Vorstellungen. Leo Berg in seinem vorher erwähnten Buche sagt auch: „Nietzsche hat ihm (dem Helden des Stückes) sein Gemüth verwirrt." Ich weiß nicht, ob Jemand schon darauf hingewiesen, daß in Nietzsches „Also sprach Zarathustra", und zwar im Capitel „Das trunkene Lied", die Glocke eine Rolle spielt. „Da legte Zarathustra (der auf dem Gebirge wohnt), den Finger an den Mund und sprach: „Kommt!" Und alsbald wurde es still und heimlich; aus der Tiefe aber kam langsam der Klang einer Glocke herauf. Zarathustra horchte danach, gleich den höheren Menschen . . . (und sprach): Ihr höheren Menschen, es geht gen Mitternacht: da will ich Euch Etwas in die Ohren sagen, wie jene alte Glocke es mir ins Ohr sagt — so heimlich, so schrecklich, so herzlich, wie jene Mitternachtsglocke zu mir es redet, die mehr erlebt hat als ein Mensch: welche schon Eurer Väter Herzens-Schmerzens-Schläge abzählte. — — — Es naht die Stunde, es brummt die Glocke, es schnarrt noch das Herz, es gräbt noch der Holzwurm, der Herzenswurm. . . . Süße Leier! Ich liebe deinen Ton, deinen trunkenen Unkenton! Wie lange her, wie fern her kommt mir dein Ton, weit her, von den Teichen der Liebe! Du alte Glocke, du süße Leier! Jeder Schmerz riß dir ins Herz, Vaterschmerz, Urväterschmerz u. s. w." Auch daß Hauptmanns Held nach dem Rausch des Schaffens begehrt, kann man auf

Zarathustras Einfluß zurückführen, in dessen Höhle die „höheren Menschen" sich im geistigen Rausche wie Zarathustra selber befinden. Das höchste geistige Schaffen und Erfassen ist bei Nietzsche ein Rausch und etwas Bacchantisches. „Zarathustra stand da wie ein Trunkener: sein Blick erlosch, seine Zunge lallte, seine Füße schwankten." Das tiefste Lied wird das „trunkene" genannt. Und daß Heinrich an seiner Reue zu Grunde geht, ist echt Nietzschescher Gedanke; der Uebermensch verwirft alle Reue. Das letzte Wort Heinrichs: „Die Sonne . . . Sonne kommt . . . Die Nacht ist lang" klingt völlig wie ein Streckvers aus Zarathustra. „Nacht ist auch eine Sonne," sagt Zarathustra, wie überhaupt die Sonne dort gefeiert und verehrt wird. Hinsichtlich der Glocke darf aber nicht übersehen werden, daß „die Alfar", die Elben, Elfen — und Rautendelein ist eine solche — „der menschlichen Treulosigkeit, d. h. dem Abfall vom Heidenthum, grollen. Es ist ihnen innerlich zuwider, wenn Kirchen gebaut werden; Glockengeläute stört sie in ihrer alten Heimlichkeit." (Grimm, Deutsche Mythologie.)

Mit all dem soll aber nicht gesagt sein, daß die Dichtung Hauptmanns nicht reich an allerlei Schönheiten im Einzelnen sei. Gerade dadurch wird man zuerst gefesselt und man liest das Werk infolgedessen mit Interesse, ja mit Genuß. Mir ging es so auf einer Reise durch Schlesien: ich fühlte mich ergötzt, gerührt und sogar ergriffen. Als ich aber mit der ersten Lesung zu Ende war, stellte sich sofort eine Art Ueberraschung ein; ich wußte in keinem Punkte, woran ich war; ich empfand Abspannung und Leere, und fühlte mich höchst unbefriedigt. Das Umgekehrte ist das untrügliche Kennzeichen eines Meisterwerkes: ein solches nimmt nicht im Fluge ein, bei näherer Kenntniß aber bietet es einen immer neuen Genuß. Die versunkene Glocke ist nicht tief, sondern verworren, und das echte Gefühl, welches wohl hervorquillt, verliert sich ins Sentimentale.

Soll das Drama von der Bühne herab ergreifen und wirken, so muß es nicht nur stimmungsvoll und märchenhaft ausgestattet, sondern auch trefflich gespielt werden. Die Ausstattung entspricht den Anforderungen, die man stellen darf; sie war reizvoll und anmuthig. Die Rolle des Rautendelein hätte einer andern Künstlerin anvertraut werden müssen; Frl. v. Ostermann ist eine reizende Erscheinung, aber sie ist doch noch Anfängerin, und wenn sie auch der Sorma vieles abgeschaut hat, so genügt dies doch nicht. Solch eine Rolle will aus Eigenem heraus geschaffen, nicht bloß in Aeußerlichkeiten nachgeahmt werden. Herrn Sengers Glockengießer bot mitunter beifallswürdige Einzelheiten, auch erhielt man im Ganzen die rechte Anschauung von dem Charakter

desselben. Der Vortrag litt bisweilen wahrscheinlich unter der Behandlung des Verses durch den Dichter, was eine eingehendere Begründung verlangt. Fräulein Engl betonte als Magda wohl den Hausfrauencharakter zu sehr; Magda ist aber auch eine Frau, die von der Genialität ihres Mannes überzeugt ist und ihn versteht. In jeder Beziehung gelungen war die Darstellung des Waldschrats durch Herrn Engelhardt, des Pfarrers durch Herrn Bocka, und der Nickelmann des Herrn Kleinecke verdient uneingeschränkte Anerkennung.

Rautendelein.

In seinem Drama „Einsame Menschen" behandelt Gerhart Hauptmann dasselbe Thema wie in der „Versunkenen Glocke". Adolf Bartels in seinem Buche über den Dichter und ebenso U. C. Woerner in seiner durchaus wissenschaftlichen Schrift „Gerhart Hauptmann" haben darauf hingewiesen; es liegt auch für Jeden, der beide Dramen kennt, auf der Hand. Der Glockengießer Heinrich und der Privatgelehrte Johannes sind beides Unhelden, deren bewegliche Seelen nur durch fremden Druck emporgehoben werden. Ihr Schicksal wird viel mehr in Umstände und Fügungen gelegt als in ihr eigenes Herz. Darum werden Beide auch mit ihrem ganzen Gefühls- und Geistesleben sofort von der Geliebten abhängig: Johannes kann ohne Fräulein Mahr nicht leben; sie tritt in sein eheliches Leben wie ein Wändelstern hinein, und als sie verschwindet, ertränkt er sich. Ebenso ist Heinrich nur ein Schatten ohne Rautendelein; er empfängt Alles von ihr, die er die Schwinge seiner Seele nennt, von der er sagt: ein Schaffender, mit ihr entzweit, muß dem Durst verfallen — überwindet die Erdenschwere nicht. So sehr sind die beiden Frauengestalten zu Musen und Genien verklärt, so sehr als nothwendige Hilfe für den Gelehrten sowohl wie für den Künstler hingestellt, daß den um sie Werbenden, die anders den wahren Zweck ihres Daseins nicht zu erfüllen vermögen, so gut wie keine Schuld mehr bleibt, und der Treubruch gegen die prosaische eheliche Gefährtin nicht mehr als Vorsatz und That, sondern lediglich als Verhängniß erscheint. In dem realistischen Drama „Einsame Menschen" tritt diese Auffassung der Verschuldung als eines Verhängnisses, eines Unglücks noch stärker hervor, weil Johannes den letzten Schritt noch nicht gethan, die Gattin noch nicht verlassen hat. Daß er jedoch, trotz aller schönen Worte und Verleugnungen, kaum eine Spanne weit davon entfernt ist, beweist uns das Märchen-

drama. Hier vollzieht er, worauf er dort zustrebt, nur unter verändertem Namen, in veränderter Hülle, aber mit unveränderter trugschließend falscher Art des Denkens und mit unveränderter Weichlichkeit des Empfindens.

So sagt Woerner, und er hat vollkommen Recht. Nur bin ich nicht der Meinung, daß im Drama stets auf die Schuld des Helden das Hauptgewicht gelegt werden müsse. Auch im Hamlet fehlt die klare subjective Verschuldung des Helden; auch hier ist es das Unglück, das Verhängniß, die äußeren Umstände, die den Helden zum Untergang führen. Es genügt für ein Drama, wenn Geistes- und Gemüthsveranlagung des Helden der wohl geeignete Boden sind, auf dem die Saat des Unglücks aufzugehen vermag. Johannes und Heinrich haben überdies längst in ihrem Innern ihre bisherigen Lebens- und Eheverhältnisse als drückend, hemmend empfunden; nun kommt die Versuchung und bringt ihnen das längst Gefühlte, das sie mit ihren Gedanken oft umkreist haben, zum deutlichen Bewußtsein, macht es zur Gewißheit, und der Konflikt ist fertig.

Fräulein Mahr in den „Einsamen Menschen" ist ein Rautendelein ohne märchenhafte und symbolistische Verklärung. Es ist im Grunde genau derselbe Charakter. Auch Fräulein Mahr empfindet es als ganz selbstverständlich, daß der Held sich, da sie einander verstehen und geistig fördern, zu ihr hingezogen fühlt; auch sie handelt soweit vollkommen naiv. Beim Abschied verräth Johannes ihr seine Absicht, seinem Leben ein Ende zu machen; sie mißt sich keinen Augenblick irgend welche Schuld bei. Sie ist vollkommen unempfindlich gegen einen solchen Gedanken. Das ist ein entschieden — wie soll ich sagen — nixenhafter, „elbischer" Zug, der dann in Rautendelein Heinrich gegenüber aufs Vollkommenste durch ihre Elfen- und Nixennatur motivirt ist. Allerdings ist es ein Widerspruch, daß der Dichter dem Rautendelein menschliche Empfindung durch ihre Liebe, ihr Mitleid mit einem Menschen verleiht und als Symbol dieser Vermenschlichung ihres Innern ihr die Thräne giebt, da die elbischen Geister als solche nicht weinen können. So müßte sie nun auch wohl im Stande sein, später zu fühlen, was für Unheil sie angerichtet hat. Aber so tief vermenschlicht der Dichter ihr Herz nicht; der Gedanke bleibt ihr also ferne, daß sie eine Schuld auf sich lädt, wenn sie den Glockengießer seiner Frau und seinen Kindern und seinem eingeschränkten, im Ganzen glücklichen und erfolgreichen menschlichen Wirken abspenstig macht. Trotzdem läßt der Dichter sie büßen: sie wird die Gattin des ihr verhaßten Wassergreises, nachdem ihr menschlicher Geliebter aus ihrer Hand die „Erlösung", den Tod empfangen.

Es bleibt etwas Kaltes in ihrem Wesen, wie wir es auch bei der Studentin Anna Mahr bemerken, ihrem rein prosaischen Urbild; von der Menschlichkeit berührt, wird ihre Empfindung nicht Gefühl, sondern nur Gefühligkeit, Sentimentalität. Sie bleibt nicht die naive Elfe, sondern sie lernt fühlen und weinen; aber nicht aus dem innersten Bedürfniß eines menschlichen Gemüths, nein, nur soweit ihre gedachte ursprüngliche Natur es unter der Einwirkung des Menschenthums zuläßt. Sie ist eine sentimentale Elfe.*)

In Rautendelein ist dem Dichter die poetischste und höchste Verklärung jener weiblichen Charaktere gelungen, die mit einer gewissen ruchlosen Harmlosigkeit in den Kreis einer fremden ehelichen Gemeinsamkeit eintreten und dem Manne plötzlich zur Ueberzeugung verhelfen oder ihn in derselben festigen, daß er keine Genossin besitze, die ihm ein genügendes Verständniß für seine geistige Eigenart, für sein Wollen und Schaffen entgegenträgt, von der wenigstens nicht die Anregung ausgeht, die ein künstlerisch begabter Mann wünscht oder nöthig hat, um sich produktiv gefördert zu fühlen.

Heinrich ist zugleich Poet, Musiker, Maler — wenn man mit Lessing unter Malerei bildende Kunst schlechthin versteht; — er schafft ein wunderbar musikalisches Glockenspiel, er baut den Tempel der Zukunft, er formt und gießt in seiner Märchenglocke ein Kunstwerk höchster Art, er ist in Allem, was er denkt, will und sagt, eine dichterische Natur. Eine solche bedarf der feinsten und zugleich intensivsten sinnlichen Anregung, und diese ersteht und erneuert sich am nächsten aus dem Verhältniß zum Weibe. Die produktivste Anregung geht bei künstlerischen Naturen allermeist aus dem edleren Drange zum anderen Geschlecht hervor, Liebe befruchtet und beschwingt die Phantasie. Und es ist nicht immer das beste Weib, sondern häufig genug das reizendste, das des Künstlers Einbildungskraft in Flammen versetzt, das reizendste im guten naiven wie im schlimmen koketten Sinne. Denn das Wesen eines solchen weiblichen Geschöpfes bildet den entschiedensten Gegensatz zu dem des Mannes. Es zeigt sich — bewußt oder unbewußt — der Natur des Kindes verwandt; es ist — anscheinend oder wirklich — harmlos selbstsüchtig, harmlos rührend, harmlos spielend, ja, harmlos grausam und gewissenlos; es erkennt nicht den kausalen Zusammenhang und die eiserne Nothwendigkeit im Verlauf der Dinge; das Märchen, in dem dieses Gefüge durchbrochen erscheint, ist ihm Wahrheit und

*) Schlenther hat in seinem Buche über Gerhart Hauptmann auf diese Sentimentalität hingewiesen, meine Abhandlung, die, so viel ich weiß, ihm noch zur rechten Zeit zuging, aber nicht genannt.

Wirklichkeit, es ist selbst wie eine Märchenerscheinung im festgeschlossenen Kerker der Welt. Die männliche Phantasie des Künstlers schaut in solch weiblichem Wesen, oft genug sich selber täuschend, seine Ergänzung und steigert es dann ohne Mühe zum Ideal, zur Muse, zum endlich gefundenen Heile, dem man ohne Besinnen folgt und sich hingiebt.

Das künstlerische Schaffen von Männern, wie Heinrich, ist, wie gesagt, geistig sexueller Anregung bedürftig; die „Muse" schlechthin ist ja nichts als eine Versinnbildlichung dieser Thatsache. Die künstlerische, ganz besonders dichterische Produktivität beruht häufig auf feinster, innerer sexueller Erregung, und zwar in Liebe und auch in Haß; einige einleuchtende Beispiele sind Dante, Goethe, Raphael, Shakespeare, Beethoven, Mozart, Heine. Darum werden die Frauen in alle Zeit der Lufthauch sein, der die glimmenden Kohlen der künstlerischen Produktivität in Gluth und Flammen versetzt. Und den naiv reizenden Rautendelein und koketten Philinen wird dies häufig eher und besser glücken, als den edlen, ernsten und erhabenen Frauen.

Rautendelein also ist der Inbegriff aller naiven Reize der weiblichen Natur, aber sie hat kein Gewissen. Für den ehelichen Bund Heinrichs hat die holde Unholdin kein Verständniß. Zu Heinrich zieht sie das verwandte künstlerische Gefühl hin, die Freude am Schönen, die sie auch im Elfenreigen mittanzen läßt, trotz ihrer Traurigkeit. Sonst kennt sie nur den Nickelmann, den Waldschrat, die Buschgroßmutter, — alles Personen, die weit entfernt von der menschlichen vollkommeneren, wenn auch vergänglicheren Schönheit sind, wie Rautendelein ihrer in Heinrich gewahr wird. Sie verliebt sich in den Glockengießer, wie es ja nach dem Märchen den Nixen, Elfen und dergleichen Naturgeistern öfter zu geschehen pflegt, daß sie sich in menschliche Jünglinge verlieben. Ihre Elfenliebe vermag den Glockengießer nicht zu einem besseren Menschen zu machen, wohl aber zu einem größeren Künstler. Er opfert die Güte des Herzens für das höhere Schaffen in seiner Kunst, aber sein menschliches Herz kann er nicht los werden, so wenig wie Rautendelein ihr Elfenherz. Darum fühlt er später Reue, von der seine Geliebte keine Vorstellung hat. Und diese Reue läßt ihn die Elfe verfluchen; ein Zeichen, daß er sich nicht so ganz in sie verloren, wie es zunächst den Anschein hat. Rautendelein aber giebt ihm, was sie vermag: Gewalt — soweit sie selbst als „elbisches Wesen" sie besitzt — über die Natur, daß er diese in den Dienst seiner künstlerischen Idee zu zwingen Kraft hat. Daß er aber nicht die Reue, d. h. sein altes Menschenherz, hinter sich geworfen hat und werfen kann, ist sein Verderben. Statt vorwärts zu schreiten, ohne zurückzusehen, stürzt er in die Vergangenheit, die er doch nicht

wieder lebendig machen kann. Das ist sein Verhängniß. Uebrigens ist die Verwerfung der Reue für den heldenhaften Mann keine Forderung, die erst Nietzsche aufstellt, man findet den Gedanken auch bei Hebbel und, irr' ich mich nicht, bei Shakespeare.

Wer etwas wahrhaft Großes, Kolossalisches schaffen will oder vielmehr schaffen muß, — denn vom Willen hängt das nicht allein ab, — der kann freilich nicht das Ideal eines liebenswürdigen Menschen sein. Er muß mit rücksichtsloser Energie sein Ziel verfolgen bis zur Grausamkeit. Ein „Uebermensch" wird er dadurch nicht, wenn man das Wort in dem Sinne einer über das Menschliche hinausgehenden Kraft nimmt. Der Mensch bleibt Mensch; die Natur offenbart sich bisweilen in Einzelerscheinungen nur in einem Maße, das über die gewöhnliche Menschlichkeit hinausgeht. Das trifft auch auf die Güte des Herzens, nicht bloß auf die Größe des Geistes und die Stärke des Charakters zu. Auch Herzensgüte kann grausam werden, nämlich gegen ihren eigenen Besitzer, wenn er sich selbst als Opfer darbringt für die Menschheit. Wie sich aber auch immer wahre Größe bewähren mag, sie wird sich dem Wirken der Natur, wie diese sich im Gegensatz zum menschlichen Wirken im engeren Sinne zeigt, nähern und dadurch den Anschein der Freiheit einbüßen und den der unerbittlichen Nothwendigkeit annehmen. Auf diesem einfachen Gedanken beruhen die verworrenen Philosophismen Nietzsches über die „Herrenmoral" und den „Uebermenschen". Die Dichter stellen diesen Gedanken gewöhnlich symbolisch so dar, daß sie ihren Helden in Beziehung zu erdachten reinen Naturwesen treten und der Macht derselben verfallen lassen. Wenn diese Helden aber glauben, sich in der That Kräfte der Natur persönlich aneignen zu können, die über die Grenzen des Menschlichen überhaupt hinausreichen, so werden sie stets enttäuscht werden; ihr Werk, mit solchen Mächten geplant, wird stets in Trümmer sinken, ehe es noch vollendet war. So ergeht es auch dem Glockengießer Heinrich. Er will nicht nur über seine individuelle Kraft, sondern auch über die Grenzen des Menschen hinaus. Sein Werk muß mißlingen.

Haben wir Rautendeleins Wesen und Natur zu deuten versucht, so sei auch noch erwähnt, daß Leo Berg auf die Niniana in Immermanns kühn entworfenem faustischen Drama Merlin als auf ein Vorbild Hauptmanns für seine vielgefeierte Elfe allerdings ohne jede Begründung hingewiesen hat. Immermann verdankt seinerseits die Gestalt der Niniana der von Friedrich v. Schlegel wieder erneuerten Erzählung vom Zauberer Merlin, wo sie Nynianne — im Original auch Viviana — heißt. Bei Schlegel verliebt sich Merlin in diese Jungfrau, die von menschlicher Herkunft ist. Er

kann ihre Liebe nur gewinnen, nachdem er ihr alle seine Zauberkünste gelehrt. Schließlich begehrt sie noch, er solle ihr die Kunst offenbaren, wie sie ihn auf immer an sich fesseln könne. Da unterweist er sie, und sie schafft eine Weißdornhecke scheinbar zu einem Zauberschloß um, aus dem er nimmer herauskommen und auch sie ihn nicht mehr erlösen kann, da sie dazu nicht die Macht besitzt. So lebt Merlin abgeschieden von aller Welt, nur von Niniana besucht. Immermann hat das Bild dieser Jungfrau zu einer elfenhaften Erscheinung umgewandelt und wunderbar dichterisch veredelt. Bei Immermann will Merlin den Gral, das wunderwirkende, in einem Kelche aufbewahrte und auf Montsalwatsch von wenigen Auserwählten behütete Blut Christi aus dieser Haft eigenmächtig mit König Artus und dessen Ritterschaft befreien. Er will eigenmächtig die ganze Herrlichkeit Gottes der irdischen Welt offenbaren; die Glorie des göttlichen Geheimnisses soll der ganzen Menschheit leuchten. Zur Strafe für diese Ueberhebung wird er von irdischer Liebe berückt, verliebt er sich in eine lockende Erscheinung, die Niniana, die keine Ahnung von der Größe Merlins hat. Diese thörichte Liebe beraubt Merlin seiner übermenschlichen Kräfte und läßt ihn auch das Maß der menschlichen verkennen. Nicht mehr als menschlicher Führer will er den Rittern den Weg zum Gral weisen, er stellt sich vermessen in die göttliche Dreieinigkeit und deutet an, daß er der Geist, der Paraklet, sei. So leitet er sie in die Irre, wo sie Alle umkommen, während er, Gaukeleien und Zauberspiele übend, bei Niniana weilt und sie seine Wunderkraft mißbrauchen läßt. Niniana bittet ihn so lange, bis er ihr endlich ein tiefes Geheimniß enthüllt, das, kaum ausgesprochen, ihn zum ärmsten der Sterblichen macht. In Wahnsinn gehüllt, hält er die Weißdornhecke, an der er sitzt, für eine unüberwindliche Kerkermauer. Erst spät errettet ihn sein Vater Satan aus dieser Täuschung, um ihn ganz für sich zu gewinnen.

Man sieht, der Niniana fällt eine andere Aufgabe zu, als dem Rautendelein, obgleich sie beide Werkzeuge eines höheren Geschicks sind. Auch Niniana ist nicht irdischer Natur, sie kann Träume über die Menschen heraufbeschwören, so daß jeder sieht, was er wünscht. Daß sie „endlicher Natur" sei, wird nirgends gesagt, sie selbst nennt sich ein „Nymphenkind"; aber im Gegensatze zum höchsten Ewigen mag sie ja wohl endlich zu sein scheinen. Man kann also wohl mit Putlitz, dem Biographen Immermanns, der Ansicht sein, daß an der Liebe Merlins zu ihr die rächende Nemesis insofern erkannt werden soll, als, wer sich dem Ewigen nicht unterordnet, der wird gebunden von dem Endlichen. Eine ähnliche „Moral" könnte man indessen auch in der „Versunkenen Glocke"

finden, wenn man wollte. Aber Merlin steigt doch immer aus höherer Aufgabe herab zur Niniana, während Heinrich sich durch seine Liebe zu Rautendelein aus dem Irdischen erheben will. Beides allerdings geschieht gegen den Willen der Vorsehung. Aber — merkwürdiger Gegensatz: während Rautendelein zu weichlicher Sentimentalität neigt, bleibt und handelt Immermanns Niniana geradezu klassisch naiv, wie ein echt Shakespearesches Gebilde. Niniana führt sich mit folgenden klassisch einfachen und lichten Worten ein:

„Will Einer mich fangen,
Schlüpf' ich verstohlen
Auf federnden Sohlen
Gleitend hinweg.
Nach Keinem verlangen,
O reines Empfinden!
Mit Wolken und Winden
Führet das Mädchen ihr freies Gespräch."

Dagegen Rautendelein! Wir sehen ab von der bis zum Ueberdruß in naiv sein sollender Art ausgesponnenen, bis an die Grenze der Albernheit gehenden Ansprache an die Biene, aus der wir nur die Verse citiren:

„He, alter Rauchfang auf der Muhme Dach!
Schmauch doch ein wenig Qualm herab zu mir
Und scheuch das böse Ding! — Komm hulle, hulle,
Komm hulle, hulle Gänsrich, wulle, wulle!
Marsch!" —

Nein, der Unterschied zwischen Naiv und Sentimental wird selten so klar, als wenn man an jenen Immermannschen Versen die auf jene Hulle-Hulle-Poesie folgenden Hauptmannschen mißt:

Rautendelein: „Weiß nicht, woher ich kommen bin,
Weiß nicht, wohin ich geh:
ob ich ein Waldvöglein bin
oder eine Fee.
Die Blumen, die da quillen,
den Wald mit Ruch erfüllen,
hat einer je vernommen,
woher die sind kommen?
Aber manchmal fühl' ich ein Brennen:
möchte so gerne Vater und Mutter kennen.
Kann es nicht sein,
füg' ich mich drein.
Bin doch ein schönes, goldhaariges Waldfräulein."

So wird von der Welt Anfang bis zum Untergange aller Dinge niemals eine Elfe sprechen, wenn sie keine — moderne ist. Heinrich aber wird gleich Merlin durch die Liebe bis ins Sonnenhafte entzückt: „Du Venus, Helios Ich!" Die Vermischung der Mythologieen findet sich bei beiden Dichtern. Nebenbei gesagt, findet sich in der alten Merlin-Sage eine Großmutter Ninianas nicht; wohl aber läßt Immermann Niniana von einer alten Muhme sprechen. Die Buschgroßmutter Rautendeleins verdankt also wohl dieser Muhme ihr Dasein. Niniana angelt am Weiher und singt:

„Als ich meine alte Muhme
Tüchtig in den Finger biß,
Weil sie mir die weiche Krume
Aus gefräßigem Mündchen riß,
Sagte sie: Du schlimme Hexe,
Du wirst glücklich, kleine Brut,
Denn von sieben kriegen's sechse
Schlecht, die böse Sieben gut."
(Sie zieht einen Fisch an der Angel aus dem Wasser.)
Da hab ich dich leichtes
Weißfischchen am Schnürchen,
Und doch warnt ich, o seichtes
Verblendetes Thierchen:
Laß dich ja nicht bethören
Vom Köder, mein Liebchen!
Doch du wolltest nicht hören,
Nun so fühle, mein Bübchen!
(Sie tödtet den Fisch.)

Sie tödtet den Fisch, — das ist Niniana; Rautendelein aber verscheucht mitfühlend die Biene. Man prüfe auch die Scene zwischen Merlin und Niniana im Walde von Briogne, dann wird man aufs Klarste erkennen, wo originale Klassicität und wo schwächliches Nachstammeln ist. Immermanns Merlin erhebt sich über Hauptmanns Märchen, wie eine Wolke am Himmel über einem irdischen Rauchwirbel schwebt. Ich sage dies nach eingehendstem, vorurtheilsfreiem Studium beider Dichtungen.

Zum Schlusse sei noch darauf aufmerksam gemacht, daß, wie die sentimentale Teufelin Hauptmanns heutzutage alle Jungfräulein in Schwärmerei versenkt hat, — denn die Elben oder Elfen sind nach Grimms Deutscher Mythologie zu den Teufeln zu rechnen, — vor bald hundertundfünfzig Jahren das Gleiche an der deutschen Frauen- und auch Männerwelt geschah durch einen sentimentalen Teufel. In den ersten Gesängen seines Messias ließ Klopstock damals seinen Abbadona, den gefallenen Engel, auf-

treten, schwermüthig und sich nach der Erlösung sehnend, und die gebildeten Damen richteten Bittgesuche an den Dichter, doch den fühlenden Teufel wenigstens beim Weltgerichte aus der Hölle zu erlösen. Die rechtgläubigen Theologen dagegen stritten wider des Dichters Absicht, der ihnen freilich den Willen nicht that. Abbadona wiederum aber hat seinen Ursprung in einem lateinischen Epos „Uranias" eines gewissen Petersen, worin die einstige Wiederbringung aller Dinge und Wesen (einschließlich der Teufel) gelehrt wird, und diese, wenn man will, im Gegensatz zur alten orthodoxen, „sentimentale" Lehre stützte sich im genannnten Fall wieder auf Leibnizens Theodicee. So verzweigt sind oft die Wurzeln eines poetischen Gebildes. Und was das Herz rührt, entstammt oft den Grillen eines Grüblers, die durch einen Dichter zum menschlich Bedeutsamen umgeschaffen wurden.

Hauptmann.

Fuhrmann Henschel.

Schauspiel in fünf Akten.

Aufführung im December 1898 im Residenztheater zu Hannover.

Pathologisches Interesse anstatt des dramatischen.

Als ich vor einem Jahre Hauptmanns Märchendrama „Die versunkene Glocke" nach der Aufführung besprach und bald darauf Schlenthers Buch über den Dichter, äußerte ich meine Ueberzeugung dahin, daß dieser nichts besseres thun könne, als zur dramatischen Verwerthung der Menschen seiner engeren Heimath und ihrer Schicksale einmal wieder zurückzukehren, denn die kenne er durch und durch, in allen ihren Anschauungen, ihren Freuden und Leiden. Diese Rückkehr hat Hauptmann nun schneller vollzogen, als man erwarten konnte. In seinem neuesten Schauspiel bietet er ein angeblich bis in alle Einzelheiten getreues Lebensbild aus einem dörflichen Badeort Schlesiens, zum Theil offenbar nach Erinnerungen aus seinem eigenen Elternhause. Man merkt dies an der Ursprünglichkeit gewisser Personen seines Stückes, an dem Bodengeruch, den sie an sich tragen, an ihrer überraschend gelungenen Zeichnung und Formung, aber auch an der überraschend lebenswahr wirkenden Wiedergabe des Milieus. In den Premièrenjubel der Hauptmannfreunde vermögen wir jedoch bei Weitem nicht einzustimmen. Einige Bewunderer haben auch in dieses Werk allerlei Mystisches hineinzudeuten versucht,

was dem Dichter zweifelsohne gerade diesmal ganz fernlag. Das Gescheidteste ist, die traurigen Schicksale des unglücklichen Fuhrmanns rein menschlich auf sich wirken zu lassen; es sind ja ohnehin Begebenheiten, wie sie sich in jedem Stande, in jeder Gesellschaftssphäre in ähnlicher Art zutragen können und nur allzu oft zutragen. Die Kunst des Dichters besteht darin, das allgemein Menschliche aufs genaueste, mit schärfster Beobachtung, innerhalb des gewählten Milieus dargestellt und durchgeführt zu haben. Ein kraftvoller, schlichter, unendlich gutmüthiger Mann, ziemlich beschränkt, abergläubisch, seinem prosaischen Tagewerk mit geschäftlichem Geschick und Eifer obliegend, ein Mann aus dem „Volke", mit ethischen und religiösen Anschauungen, die auf noch sehr tiefer Stufe stehen, verliert seine Frau. In eifersüchtiger Unruhe hat sie ihm auf dem Sterbelager das Versprechen abgenommen, er solle nach ihrem Tode nicht die Magd heirathen, die im Hause tüchtig schaltet und waltet. Der Mann aber, der in diesen Kreisen bei seinem Geschäft ohne Weib gar nicht auskommen kann, bricht das Versprechen; er geht in die Falle, die ihm die pfiffige, herrsüchtige und sittenlose Dirne stellt, und heirathet sie doch. Sie wirft die Maske ab und verbittert ihm das Leben; sie zeigt sich roh und gefühllos gegen ihr eigenes außereheliches Kind, das der gute, kinderfreundliche Mann ihr nach dem Verlust seines Töchterchens aus erster Ehe zuführt; sie betrügt und hintergeht den Gatten mit einem Liebhaber und entfrembet ihm seine alten Freunde, die sich wenigstens nicht mehr in seine ärmliche Wohnung wagen. Das fühlt und ahnt er längst, ehe ihm noch gelegentlich in der Schänke von gehässigen Bekannten die Augen geöffnet werden und er Vermuthungen hören muß, die sein Gewissen aufs Tiefste bedrängen und verwirren. Verdächtigt man die allgemein verhaßte Frau doch, sie sei direkt Schuld an dem Tode ihrer Vorgängerin und des Kindes derselben. Der Mann fordert Rechenschaft von der Beschuldigten; sie kann sich nicht klar und bündig rechtfertigen; das ist zu viel für Herz und Verstand des schon längst innerlich gefolterten Mannes, sein Sinn verwirrt sich; er sieht und hört überall die Verstorbene um sich, und er folgt ihr in den Tod.

Die Begebenheiten ziehen in fünf Bildern, gut entworfenen Genrebildern, an uns vorüber. Denn zwischen den einzelnen Akten liegen größere und kleinere Zeitabschnitte; die Ereignisse können sich also nicht in geschlossener Thatsachenlogik entwickeln, sondern finden sprungweise statt. Ebenso ist keine Charakterentwickelung deutlich wahrnehmbar. Hanne, die Magd, ist von Anfang bis zu Ende dieselbe abstoßende Egoistin und Megäre; wir kennen sie nach dem ersten Auftritte durch und durch: so ist sie, so bleibt sie.

Auch der Fuhrmann entwickelt sich nicht eigentlich im dramatischen Sinne des Wortes: auch sein Charakter ist gleich im ersten Akte fest geprägt; die pathologische Wirkung dessen, was er erlebt, auf sein Gemüth überrascht uns fast ganz unvermittelt im Beginn des fünften Aktes, dessen Scenen wiederum ziemlich willkürlich aneinandergereiht, nicht eine durch die andere streng motivirt erscheinen. Den gleichen Eindruck macht zum Theil der erste Akt. Es lassen sich demnach die begründetsten Einwürfe gegen das Lob jener Kritiker vorbringen, die in diesem Schauspiel ein streng einheitlich gegliedertes und wohlgefügtes Kunstwerk erblicken wollen. Die Einheitlichkeit liegt vielmehr, wie schon bemerkt, in dem meisterhaft bestimmt festgehaltenen Milieu, in der eisernen Beschränkung und Umfriedung der Charaktere, in der Vermeidung jedes falschen Tones, jedes diesen simplen Naturen nicht genau eignenden Zuges und jeder überflüssigen Abschweifung von dem einfachen Gange der Begebenheiten. Die Geschicklichkeit Hauptmanns in diesen Beziehungen verkennen wollen, wäre durchaus ungerecht. Auch mit der S c h u l d - f r a g e hat man sich vielfach beschäftigt; man findet die Schuld der Hauptperson meist in dem Bruch des der verstorbenen Frau gegebenen Versprechens. Auch versucht man darzuthun, daß die Frage der Schuld diesmal ganz außer Betracht bleibe und will darin einen wesentlich modernen Fortschritt erkennen. Meiner Ansicht nach liegt die Schuld des Fuhrmanns nicht sowohl in dem Wortbruch schlechthin, sondern darin, daß er durch denselben seinem eigenen Charakter untreu wird. Sein Schwager sagt einmal von ihm: „Die Leute kamen von weit und breit und holten bei Henschel-Wilhelm Rath; u n d w a s d e r s a g t e, das war — möchte man sprechen — w i e e i n G e s e tz, das stand — kann man sagen — w i e A m e n i n d e r K i r c h e war das.“ Und diesem worttreuen Manne muß es begegnen und allmählich klar werden, daß er sich auf sich selber nicht mehr verlassen kann, daß er „schlecht geworden“, aus Mangel an Charakterstärke. Seitdem hatte er, wie er sich selber gesteht, „verspielt“, seitdem war es aus mit ihm. Also nicht in dem bloßen Umstande, daß er sein Versprechen nicht gehalten, sondern daß er dadurch an seinem eigenen Ich irre wird und den inneren Halt verliert, darin besteht seine tiefste Schuld: in der Untreue gegen sich selber. Hanne hat keine Schuld, wie der Dichter selber den Fuhrmann sagen läßt; sie bleibt eben ihrem Naturell treu, sie empfindet keine Reue; sie ist gar nicht im Stande zu bereuen, weil sie überall durchaus konsequent und in Uebereinstimmung mit sich selber handelt. Was sich ihr nicht fügt, feindet sie an und zerbricht sie. Sie ist wie eine mächtige Schlange, die einen Stier umschlingt und zu Tode preßt. So besitzt sie unleugbar etwas Heldenhaftes. Ueber-

haupt wird man hie und da leise an das Macbeth-Problem erinnert; vielleicht untersucht jemand einmal, wie weit das zutrifft. Denn wenn auch das allgemein Menschliche in der engen muffigen Beschränktheit dieser Dorfbewohner uns vorgeführt wird, so kann man es doch selbstverständlich daraus wieder ablösen und zum Typischen erheben.

Der Dialekt soll die Naturtreue der Scenen und Charaktere noch erhöhen. Das ist eine Marotte der modernen Naturalisten. Die Hauptsache dürfte doch wohl sein, daß man die Leute versteht; erschwert der Dialekt das Verständniß, so hilft auch alle Naturtreue nichts. Mit Recht deutet daher Kleinecke, der den Fuhrmann spielt, den Dialekt nur an, ebenso machen es mehr oder weniger geschickt die anderen Darsteller. Fräulein Engl (die erste Frau) scheint das Schlesische besser zu beherrschen und wendet es am meisten an. Kleineckes Darstellung trägt, seiner Begabung und Richtung gemäß, kein ausschließlich und scharf naturalistisches Gepräge. Das aber rechnen wir ihm zu besonderem Verdienste an. Er bringt uns die Gestalt und die Schicksale des Fuhrmanns menschlich näher. Sehr tüchtig ist Fräulein Kleen als Hanne. Die kranke Frau wurde in ihrer Herzensangst und Herzenseinfalt von Fräulein Engl trefflich charakterisirt. Der verständige menschenfreundliche Siebenhaar, der etwas dem Vater des Dichters ähneln soll, fand in Haack, der zugleich die Regie hatte, einen sehr ansprechenden Vertreter. Den frechen, feigen, eleganten Kellner George spielte Herr Steffter mit Erfolg, Herr Forst höchst wirksam und überaus natürlich den alten, verstoßenen und rachgierigen Knecht Hauffe. Sehr nett war Fräulein Riska in der Rolle des immer verliebten, abenteuerlustigen Backfischs Franziska, die auffallend an Ibsens Hilde erinnert.

* * *

Im Februar 1899 hat Emanuel Reicher als Gast die Rolle des Henschel gespielt. Der Unterschied zwischen Kleinecke und Reicher besteht darin, daß jener die Persönlichkeit des Fuhrmanns in eine idealere Sphäre hebt und ihr so ein gewisses dramatisches Interesse verleiht, während Reicher sie durchaus der Natur entnimmt und so dadurch zwar den Eindruck fast photographischer Treue erzielt, was der Absicht des Verfassers sicherlich entspricht, ein eigentlich dramatisches Interesse an dieser Gestalt aber kaum zu erwecken vermag. Die Passivität des Charakters dieses Unglücksmenschen wird durch Reichers Darstellung, überzeugend dargethan, auch durch die ungemein veristische Art des Sprechens: Reicher verschleift nämlich die Worte bis zur Undeutlichkeit, wie es bei so passiven

Naturen besonders aus dem geringen Volke in der That der Fall ist. Kleinecke dagegen gab dem Fuhrmann etwas Männliches, Bestimmtes, auch in der Sprache, so daß man an einen wenigstens innerlichen Kampf mit dem Schicksal und der eigenen Beschränktheit glauben konnte. Bei Reicher lastet dagegen das Schicksal wie ein Alp auf einer dumpfen Seele, die keine Möglichkeit der Abwehr in sich fühlt. Das dramatische Interesse geht fast völlig in einem rein pathologischen unter. Das tiefe Mitleid, das wir fühlen, ist kein anderes, als wie wir es auch mit einem gequälten Thier empfinden, das ohne Wissen und ohne sicheres Wollen in eine ihm gestellte Falle gerathen ist und darin langsam umkommt.

Sudermann.

Heimath.

Schauspiel in vier Akten.

Aufführung im Januar 1898 im Residenztheater zu Hannover.

Ein Stück für den ewigen deutschen Philister.

Eine Schlafstellenfrage wird in diesem wohl beliebtesten, aber als Kunstwerk recht mangelhaften Stücke Sudermanns künstlich zum Symbol der Heimathfrage aufgebauscht und dadurch zum Angelpunkte des ganzen Konflikts gemacht, bemerkt Waldemar Kawerau in seinem Buche über Hermann Sudermann witzig und richtig. Bestände der alte Oberstlieutenant nicht auf dem thörichten und wirklich bornirten Verlangen, daß die von ihm erst brutal verstoßene und dann bei ihrer vorübergehenden glanzvollen Heimkehr nach dem elterlichen Krähwinkel in Gnaden wieder aufgenommene Tochter Magda ihr Zelt im Hotel abbreche und, wie sich das für eine sittsame Tochter gezieme, in sein Haus übersiedele, so wäre der ganze Konflikt eben unmöglich. Dieser wird dadurch, wie auch Kawerau ganz richtig auseinandersetzt, von vornherein verwirrt und verschoben, indem an sich Gleichgiltiges mit den wichtigsten Accenten betont und infolge dessen der ganze Handel in das Gebiet rein theatralischer Wirkungen verwiesen wird. „Es ist ein Mißverhältniß, wenn um solcher Lappalie willen nun wirklich erst der allgegenwärtige und allvermögende Pfarrer feierlich in Aktion treten und in einer großen Scene die Halsstarrigkeit des einst geliebten Mädchens beugen muß; es kommt dadurch eine Schiefheit in den ganzen Fall hinein,

die sich freilich mehr empfinden als beweisen läßt. Und die Sache wird noch übler, da der Dichter auf diesen theatralischen Trick alsbald einen zweiten folgen läßt. Denn Magda willigt in das im Hause Schlafen nur unter der Lohengrin=Bedingung ein, daß Niemand, wer es auch sei, sie um ihre Vergangenheit befragen dürfe." Der Papa hört nun aber zufällig das Ende der stürmischen Auseinandersetzung zwischen Magda und ihrem Jugendgeliebten, dem nunmehrigen Regierungsrath v. Keller, mit an und erfährt so durch den bloßen Zufall die Beziehungen, die zwischen beiden Schuldigen bestehen. Ganz räthselhaft bleibt, daß die völlig ungebunden denkende und lebende Künstlerin nach dieser von ihrem Vater gemachten Entdeckung nicht sofort ihre zwölf Koffer packen läßt und auf und davon geht, sondern sich in die von ihr verachtete „Schule der Ehre" nehmen läßt, während sie doch voraussehen muß, daß bei ihrem Vorleben sie oder der Vater dabei zu Grunde gehen muß. Ganz räthselhaft, sagen wir, bleibt das Alles, wenn man nicht dem ja allerdings auch in der Wirklichkeit oft theatralisch eingreifenden Zufall Alles zugute hält, oder, philosophisch gestimmt, das schwankende und plötzlich kleinliche Benehmen Magdas auf Rückschläge der Lebensanschauung, auf einen, uneigentlich gesprochen, atavistischen Rückfall in die angeborene Denkweise des elterlichen Hauses und in den Bann ihrer Herkunft von solchen Eltern zurückführen mag. Letztere Begründung wäre zulässig, erstere nicht. Denn vom modernen Dramatiker verlangt man, daß Alles nicht bloß äußerlich und technisch wohlgefügt, sondern auch innerlich motivirt sei. Sieht man aber das Schauspiel, ohne sich tiefere Gedanken zu machen, an, so ist es unleugbar, daß der schroffe Gegensatz der ungebundenen, erst im rücksichtslosen Kampfe ums Leben erworbenen Denkweise der Tochter und der durch Tradition ins Blut übergegangenen und durch beständige strenge Zucht zur zweiten Natur gewordenen Welt= und Lebensanschauung des alten Offiziers außerordentlich wirksam ist und daß der Kampf dieser Lebensanschauungen, so wenig er in seinen Tiefen zur Erscheinung kommt und daher auch nicht ein Streit zweier Weltanschauungen genannt werden darf, die Gemüther der Zuschauer mächtig aufregt und in Spannung erhält. Und zwar trotzdem dieser Konflikt so sehr philiströs gestaltet ist. Deshalb hat die Kritik denn auch nicht ganz unrichtig den Stempel „Gartenlaube" auf das Stück gedrückt. Die kleinliche Gestaltung des Konflikts ist es eben auch, was Ausländern das Stück unerquicklich macht. Ein englischer Kunstkritiker, Arthur B. Walkley, hat treffend hervorgehoben, daß Sudermanns Maßstab für moralischen und intellektuellen Werth hier falsch ist, daß seine eigenen Sympathien verkehrte sind.

Der Engländer sagt, er kenne den typischen bürgerlichen Haushalt einer deutschen Provinzialstadt nicht aus eigener Erfahrung, aber er sei überzeugt, daß dieses deutsche Heim besser sei als das von Sudermann gezeichnete. Denn dieser hebe nur seine Häßlichkeit, seine Beschränktheit, seine Kleinlichkeit und abgrundtiefe Unwissenheit hervor; sein Typus der väterlichen Autorität sei eine grobe Karikatur; der alte Vater Magdas sei einfach von einer fixen Idee besessen. Dagegen werde das exotische Wesen der Künstlerin, ihre überspannte Persönlichkeit viel zu hoch angeschlagen, nicht nur von ihr selbst, was ja natürlich ist, sondern auch vom Verfasser, der es doch besser wissen müßte; bezeichnend dafür sei schon die Art, wie all ihr äußerliches Drum und Dran, wie ihre Juwelen, ihre üppige Garderobe, ihre duftenden Bäder immer wieder betont würden, nicht etwa ironisch, sondern mit einer Art bewundernder Ehrfurcht. Man sehne sich über ihr Gethue nach einem gesunden Gelächter, das die Dinge wieder in ihr rechtes Verhältniß rücke, aber leider bleibe uns der Dichter dieses befreiende Gelächter schuldig. „Mit einem Worte," so schließt Walkley, „mir scheint die Heimath etwas viel Schöneres und das künstlerische Temperament der Magda etwas viel Geringeres, als Sudermann annimmt." Daraus folgt, was wir schon oben sagten, daß der Streit der Lebensauffassungen hier nicht als ein Kampf großen Stils anmuthet, nicht als Kampf zweier Weltanschauungen. Was hier als väterliche Autorität sich spreizt, bemerkt Kawerau ganz richtig, ist im Grunde nur eitel Schrulle und Verschrobenheit, und was hier als freigewordene Kraftnatur sich geberdet, ist im Grunde nur das excentrische Wesen einer zigeunernden Gesangsdiva. Aber darin gerade liegt der Reiz für das deutsche Publikum, glaube ich, daß die großen Gegensätze einer alten und neuen Moral, der frei auf sich beruhenden und der durch traditionelle Zucht beschränkten Individualität, nicht im allergrößten Maßstabe, nicht im Shakespeare-Stile, nicht philosophisch vertieft, sondern im Rahmen kleinbürgerlicher Verhältnisse mit herzlich unbedeutenden Menschen und nur in vielfach gebrochenem Widerschein vorgeführt werden. Denn im Deutschen steckt der ewige Philister, und die Dichter auf allen Gebieten, die diesem entgegenkommen, heimsen die größten, wenn auch nicht die dauerndsten Erfolge ein.

Das Stück bietet die dankbarsten Rollen von der Welt, die gar nicht todt zu kriegen sind. Frl. Engl wußte als Magda die Gemüther zu bewegen, wenn ihr Spiel auch keine hervorragenden Feinheiten zeigte; Kleineckes Oberstlieutenant dagegen hob sich über das Niveau der Durchschnittsdarstellung um ein Merkliches empor; im letzten und vorletzten Akt beherrschte seine Gestalt das

Ensemble. Beifällig zu erwähnen ist noch Gotthardt als Pfarrer; er gab eine gute Charakterstudie des resignirten Geistlichen, der seine Liebesneigung durch die Arbeit in seinem Amte überwunden und sich doch das Verständniß für alles Menschliche bewahrt hat.

Sudermann.

Johannes.

Tragödie in fünf Akten und einem Vorspiel.

Aufführung am 25. Februar 1898 im Königl. Theater zu Hannover.

I.

Mit der ersten Aufführung des Dramas, um das der Streit der Meinungen seit mehreren Wochen fast überall in Deutschland hin und her wogt, hat das Königliche Theater einen unantastbaren, siegreichen Erfolg errungen. Ein Sieg war es im Hinblick auf diese Bühne selber, ein Sieg, den sie einigermaßen über sich selbst erkämpft. Denn bis noch vor nicht allzu langer Zeit herrschte auf ihr beinah peinlich unumschränkt die Tradition vor, die in der Pflege des klassischen Repertoirs eine fast ausschließliche Aufgabe erblickte; daneben wurden besonders gewisse in den mittleren Jahrzehnten dieses Jahrhunderts beliebte Stücke zum Theil künstlich am Leben erhalten und außerdem dieses und jenes Erzeugniß von zeitgenössischen Verfassern vorgeführt, die aber keineswegs zu den vorstrebenden Geistern gehören, sondern auch schon ihrem ganzen Wesen nach zur Vergangenheit zu rechnen und überhaupt nicht ernst zu nehmen sind. Die moderne Kunst hat nunmehr in charakteristischen Werken ihren Einzug in das Hoftheater gehalten und, abgesehen von geringeren Versuchen, hat unser Königliches Schauspiel gleich das schwierigste Werk in Angriff genommen und dem Drama „Johannes“ zu einem großartigen Erfolge verholfen. Denn unser Hoftheater hat in der Inscenirung, im Ensemble, selbst in der Auffassung der Gesammtidee des Dramas und der Konzeption und Durchführung einzelner Rollen eine ganz unleugbare Ueberlegenheit über Bühnen bewiesen, von deren Rufe die Blätter täglich zu widerhallen pflegen. Ich bin bei der ersten Aufführung im Deutschen Theater in Berlin zugegen gewesen, und erst jetzt, nach der hiesigen Vorstellung, ist es mir ganz klar geworden, an welchen großen Mängeln jene erste Berliner Darstellung litt, so daß mir die Zwiespältigkeit der Kritik und die Zweifel selbst Derer, die aus der Vorlesung des Dramas durch Sudermann

ein halbes Jahr vorher die besten und erhebendsten Eindrücke davongetragen, nunmehr vollkommen begreiflich geworden sind, soweit jenes Beanstanden und Nörgeln sich irgendwie auf die Bühnenwirkung zurückführen läßt. Denn freilich giebt es auch anscheinend sehr gewichtige Einwände solcher Kritiker, die das Werk im Buche eifrig studirt haben wollen oder sich doch die Miene geben, als hätten sie es gethan. So viel den Inhalt des Stückes betreffende Vorwürfe, Einwände, Bedenken aller Art ich aber auch in etwa fünfzig Kritiken und Abhandlungen gefunden habe, so sage ich es ohne Scheu: es ist noch kein Tadel ausgesprochen, der sich nicht mit guten Gründen widerlegen ließe. Es giebt schwerlich ein modernes Drama, welches mit solcher Ueberlegung in allen Theilen, bis hinab zu den winzigsten Kleinigkeiten, geschaffen und bedacht worden wäre. Natürlich! Ist es doch kein Geheimniß, daß Sudermann seit zwanzig Jahren den Stoff mit sich herumgetragen hat und beständig zu ihm zurückgekehrt ist. Nur in fortgesetztem Studium vermag man die erstaunliche Kunst im Ganzen und Einzelnen, die Treue des geschichtlichen Kolorits, die Feinheiten der Motivirung in allem und jedem, was die Haupt- und Nebenpersonen bis zur unbedeutendsten hinab thun und sagen, und die Größe der Anschauung, mit der der Dichter den Täufer vor uns hinstellt, gewahr zu werden, zu würdigen und dann rückhaltlos anzuerkennen.

Die Auffassung, in der Poór sich den Johannes zu eigen gemacht hat, kommt der einheitlichen Wirkung des Dramas entschieden weit mehr zu statten als die Art, wie Kainz die Rolle „creirte". Dieser schuf den vollendeten Asketen, wie ihn Donatello im Bildwerk dargestellt hat. Nach einem Hinweis von Brandes auf diesen Künstler entsann ich mich, daß im Berliner Museum der Abguß einer Johannesstatue vorhanden ist, und ging am Tage nach der Berliner Aufführung auch dorthin. Ich war überrascht, wie Kainz so ganz Idee und Aeußeres dieser Donatelloschen Schöpfung übernommen hatte. Daher der Eiferer, der Herold nicht eines Messias der das Gesetz überwindenden Liebe, sondern eines neuen Königs nach national-jüdischen und alten prophetischen Begriffen und Hoffnungen, der das starre Gesetz zwar in sich lebendig machen, es aber nicht hinsichtlich seiner nationalen Abgeschlossenheit als erfüllt und damit als in einer höheren Auffassung der Gemeinschaft mit Gott, der innigsten Gotteskindschaft, überwunden verkündigen und durch die allumfassende Liebe ersetzen würde. Auf das lebendige Wort Gottes, auf die innere Heilserfahrung, drang auch Johannes, aber zugleich bereitete er auf den Messias vor, als auf den königlichen Richter in aller Strenge dieser alttestamentlichen Vorstellung. Das sieht man aus

der Darstellung des Johannes in Sudermanns Drama so klar wie möglich. Im Vorspiel ist es dieser Johannes, den uns der Dichter in seiner ganzen schroffen Erhabenheit vorführt. Aber allmählich wandelt sich der Sinn in ihm, er kommt uns menschlich näher, in seinem Suchen nach dem Höheren, in seinem Irrewerden an dem alten Ideal, womit auch eine Annäherung an die Menschen Hand in Hand geht, von der man zuerst nichts spürt. Diese Umwandlung deutlich zu kennzeichnen, vergaß Kainz, wie mir schien, während Poór sie überall einleuchtend machte, auch in der äußeren Erscheinung, abgesehen vom ganzen Wesen. Wir begreifen, daß dieser Johannes, wie ihn Poór darstellt, auch auf eine Salome Eindruck machen konnte; bei Kainz war das unmöglich und deshalb zerfiel mit ihm das Werk anscheinend in zwei Stücke, das innere Gefüge ging verloren. Durch Poór aber sehen wir, daß das Auftauchen der Idee der Liebe in Johannes nicht durch das bloße plötzliche Hören des Wortes geschieht, sondern durch die Erfahrung, die Johannes machen muß, an sich selber und an der Wirkung der Jesusliebe, die ihm durch die Scene zwischen dem Pharisäer und dem Galiläer Simon leuchtend aufgeht. Man sieht hieraus schon, wie ein Hauptvorwurf, den die Oberflächlichkeit dem Dichter gemacht hat, in Nichts zerfällt. Das Wort „Liebe" bewirkt die Sinneswandlung in Johannes nicht, sondern die gewaltige Wirkung dieser Liebe, die eigene Liebeserfahrung. Und nun wälzt er diese Erfahrung in seinem Sinne und Herzen, sie läßt ihm keine Ruhe, nichts mehr ist ihm Herodes, das Licht umleuchtet ihn von ferne: die menschheitliche Bedeutung des Messias, den er bisher so ganz anders sich gedacht hat, — und in diesem Seelenkampfe unterliegt er zwar äußerlich, indem er den Stein aus seiner Hand gleiten läßt, siegt aber über sich selber und über die Vergangenheit Israels; die Liebe zum Volke wird zur Menschheitsliebe, zur weltüberwindenden Liebe. Ein anscheinend orthodoxer Kritiker meint: „Der Täufer hat das Gebot der Feindesliebe gehört, und zwar von einem armen Tropf von Fischer, der dem Nazarener vollständig stumpfsinnig gegenübersteht. Ein solcher Mann gehört aber doch kaum zu den Wesen, auf die ein Prophet in einer entscheidenden Wendung seines Lebens unbedingt schwört." . . . Als ob das Gefäß Bedeutung hätte, aus dem Johannes den Liebestrank nimmt! Als ob Gott sich nicht für seine Zwecke der Armseligsten bedienen könnte! Ja, als ob es auf das bloße endgiltige Hören jener Worte von der Feindesliebe ankäme und die Sinneswandlung nicht schon im Täufer vorher klar vorbereitet wäre! Und weiter sagt jener Kritiker: „Wie konnte er, der Mann des heiligen Zornes und der Buße, zu der wunderlichen Auffassung kommen, daß die Feindes-

liebe ein Freibrief für Buhlerinnen und Tempelschänder sei? Wie kam der starke Prophet zu diesem lähmenden, matten Mißverständniß?" Es handelt sich ja im Grunde gar nicht mehr um die „Buhlerin" und die „Tempelschänder", sondern um die stärkste subjektive Erfahrung in der Seele des „starken Propheten", um die innere Gewißheit, daß er im Sinne der Botschaft Jesu seinen persönlichen Feinden, seinen persönlichen Verfolgern verzeihen müsse, sie wenigstens nicht mehr richten dürfe. Daß diese Feinde Buhlerinnen und Tempelschänder sind, ist in diesem Augenblick der aufleuchtenden Liebesgewißheit im Gemüth des Johannes ganz unwesentlich: hier ist der Täufer ja nicht mehr der Lehrer und Prophet, der er bisher gewesen, sondern er legt ein rein persönliches Zeugniß ab für die Gewalt der Liebesbotschaft Christi, er thut sie seinen persönlichen Feinden gegenüber dar. Man muß eben tiefer in die Absichten des Dichters eindringen, dann lösen sich alle Bedenken. Poór brachte das innere Ringen in der Seele des Johannes gut zur Erscheinung; zuerst verkörperte dieser Täufer gleichsam das Volk des alten Bundes; er machte es begreiflich, daß der Bann des todten Gesetzes gebrochen werden mußte, und tiefes Mitleid ergriff uns mit dem Manne, welcher der neuen Offenbarung den Weg bereitete, der aber in dem Augenblicke zu Grunde gehen mußte, wo sie ihm zur vollsten Gewißheit wurde. Meisterlich war das Spiel Poórs in den Scenen mit Salome, dann in der Hütte Jaels.

Hingewiesen sei noch auf die Stelle im Drama, die für die Beurtheilung der „Handlung" maßgebend ist und die man bisher nicht beachtet hat. Johannes sagt: „Für mich fiel ich nicht. Ich fiel für euch. Euch war es ein Müssen und ein dumpfes Zuschauen, mir war es ein Wollen und ein Schwertkampf. . . . Sieh mich an! Zweimal sah ich der Weltsünde heute ins Gesicht, doch lieblich erscheint sie mir fast, denn der schlimmsten begegne ich erst jetzt." . . . Ein Wollen und ein (geistiger) Schwertkampf! Diese Worte wurden durch Poórs Spiel zur Wahrheit gemacht. Besseres weiß ich zu seinem Lobe nicht zu sagen. — Frl. Dalberg als Salome überraschte allgemein durch die außerordentliche Gewandtheit ihres Spiels. Wie eine bunte gleißende Schlange, wie die verleiblichte Sünde schillert sie um den Täufer und sucht ihn zu verführen. So war diese Salome und so ist sie zu allen Zeiten, und der kritische Spott über diese ästhetisch wundervolle Gestalt, als verdanke der Dichter sie gewissen Häusern in Berlin W., ist in der That „unter aller Kritik". Den schwankenden, hohlen Charakter Herodes des Kleinen wußte Peppler besonders im Streit mit Herodias zu veranschaulichen, die lüderliche Gesinnung

in den Scenen mit der Salome. — Die Herodias ferner (Frau Mondthal) wird allerdings in der Geschichte einstimmig als ein „Raubthier" gekennzeichnet, doch sollten die feineren Seiten des staats- und lebensklugen, ehrgeizigen Weibes mehr betont werden, nicht so sehr die brutale Rachgier. Der geradezu unvergleichliche Pharisäer Alberts war eine mustergiltige Figur, in Spiel und Rede gleich ausgezeichnet; dann die stille, duldende, sehnsuchtsvolle Mirjam, eine der feinsten, reizvollsten Schöpfungen Sudermanns, von Fräulein Hildburg liebevoll und zart aufgefaßt und dargestellt, endlich die prophetische Greisin der Frau Scholz. Der Beifall wurde schon nach dem Vorspiel laut, erscholl dann nach jedem Akt und steigerte sich am Schlusse zu einer begeisterten Ovation für die Hauptdarsteller und den Oberregisseur Ellmenreich. Die Ausstattung, die Scenerien boten an historischer Treue, an Pracht und Stimmungszauber wahrhaft Ausgezeichnetes.

II.

Poór hat den Lorbeer, der ihm, wie wir hören, für seine Darstellung des „Johannes" gespendet wurde, mit Ehren verdient. Er wächst zusehends an seiner großen Aufgabe, er denkt sich in die seelische Entwickelung seines Helden immer mehr hinein, er bereichert sein Spiel mit jeder Wiederholung. Die Schlußscene des dritten Aktes hat entschieden an dramatischer Wirkung gewonnen. Hier ist Lessings Wort von der inneren Handlung zur Wahrheit geworden: „Giebt es aber doch wohl Kunstrichter, welche einen noch engeren, und zwar so materiellen Begriff mit dem Worte Handlung verbinden, daß sie nirgends Handlung sehen, als wo die Körper so thätig sind, daß sie eine gewisse Veränderung des Raumes erfordern? Sie finden in keinem Trauerspiele Handlung, als wo der Liebhaber zu Füßen fällt, die Prinzessin ohnmächtig wird und die Helden sich balgen; und in keiner Fabel, als wo der Fuchs springt, der Wolf zerreißet und der Frosch die Maus sich an das Bein bindet. Es hat ihnen nie beifallen wollen, daß auch jeder innere Kampf von Leidenschaften, jede Folge von verschiedenen Gedanken, wo eine die andere aufhebt, eine Handlung sei; vielleicht weil sie viel zu mechanisch denken und fühlen, als daß sie sich irgend einer Thätigkeit dabei bewußt wären. Ernsthafter sie zu widerlegen, würde eine unnütze Mühe sein." Aber freilich muß der innere Kampf, die Folge der Gedanken sich in Mienen und Geberden widerspiegeln. Und so ist es ein glücklicher Gedanke, daß Poór, nachdem er den Stein aus der sinkenden Hand hat fallen lassen, sein Gewand ergreift, als wolle er es zerreißen, und seine Brust ein wenig entblößt; es ist, als zerrisse er sein bisheriges

Leben und Wollen, als streifte er den alten Täufer ab, da die neue Erkenntniß der Liebe über ihn gekommen. Noch wirksamer und im Sinne der ganzen inneren Entwickelung des Johannes noch richtiger wäre es außerdem, wenn Poór aus den Worten: „Im Namen dessen, der — mich — dich — lieben heißt" jeden Zweifel und die halbe Frage ausmerzte, die der Dichter zuerst hineingelegt wissen wollte. In dem Moment, wo der Täufer den Stein fallen läßt, ist er und muß er mit sich einig sein; wie eine Offenbarung umleuchtet es ihn; das Gebot der Liebe, der Verzeihung muß er daher mit positiver Gewißheit aussprechen. Dann kann er, wie Poór es thut, sein Gewand lösen, muß sich aber sofort mit ganzer Erhabenheit und Seelengröße aufrichten, seine Arme ausstrecken, seine Hände kreuzen und die Tempelstufen herniedersteigend sich selber den Schergen des Herodes zur Fesselung darbieten. So hat Sudermann es nämlich selbst jetzt für richtig befunden, er läßt jetzt den Herodes, wie Zabel in der „National-Zeitung" angiebt, in die Worte ausbrechen: „Thut nach seinem Willen, bindet ihn!" Damit ist die äußerlich passiv wirkende Unterlassung des Steinwurfes durch eine entschiedene, positive Willensbekundung des Täufers aufgewogen; Zabel sagt mit Recht: „Der Charakter des Täufers wird dadurch größer und bedeutungsvoller. Man wagt sich nicht an ihn heran, aber er selbst fordert seine Strafe." Auch allen Anforderungen, die innere Handlung sichtbar vor Augen zu stellen, wird damit vollauf genügt. Zudem kennzeichnet jeder Befehl des Herodes diesen Vierfürsten treffend: im Gegensatz zur Herodias sieht er — seiner eigenen unentschiedenen und zur Schwäche neigenden Natur entsprechend — in Johannes fortan nur den ungefährlichen Schwärmer, während jenes Weib im Täufer den gewaltigen Volksmann fürchtet und ihn als persönlichen Feind und Tadler haßt. Herodes beurtheilt Johannes subjektiv, als Träumer, Herodias weit mehr objektiv, d. h. nach seinem Einfluß auf das Volk.

In einer anderen höchst wichtigen Scene wäre es nöthig, daß Poór lebhafter auf das einginge, was sich vor seinen Augen ereignet. In der 10. Scene des 1. Aktes bleibt Johannes dem Pharisäer Amasai die Antwort schuldig auf dessen Frage: „Welches Gesetz liebest Du? Wo hören die Gebote auf, die der Herr seinem Volke gegeben hat, und wo beginnt das thörichte Menschenwerk?" Schon triumphirt der verschlagene und hochmüthige Pharisäer, da berührt ein armes, kränkelndes Weib, das von dem Galiläer Simon, dem neuen, in ihm schon That gewordenen Liebesgebote gemäß, geleitet und gestützt wird, das Gewand des Amasai. Zornig fährt dieser die Kranke an: „Rühr' mich nicht an, auf daß ich nicht unrein werde." Simon sagt ruhig und tröstend zum Weibe das ihm als

Gotteslästerung gedeutete und bald den Tod bringende Wort: „Nein, rühr' ihn nicht an, auf daß Du nicht unrein werdest, denn die sich die Reinen nennen, die Pharisäer, sind unrein durch sich selbst" (wegen ihrer Selbstgerechtigkeit). Der Pharisäer fährt auf den Galiläer los, er fragt ihn aus, und dieser Simon, der bereits ein echter Jünger des Herrn ist, erwidert: „Höher denn Gesetz und Opfer ist die Liebe". Er nennt auch seinem Feinde ruhig seinen Namen, obwohl ihn ein Freund warnt; er weiß, es ist sein Verderben, aber er hat den Muth des Martyriums für Jesu Lehre. Dieses alles sieht, erlebt, erfährt Johannes. Er muß daher mit allen Geberden der Ueberraschung, der furchtbarsten Erregung diesen Vorgängen folgen, im Spiel daran theilnehmen, — was er hier erlebt, ist ja ein unfaßbar Neues: er sieht den ersten thatkräftigen Bekenner der neuen Lehre vor sich, und die Worte, mit denen er in größter Aufregung an Simon herantritt: „Wer hat Dich das gelehrt?" beziehen sich nicht so sehr auf die vernommenen Worte von der Liebe, die höher ist als Gesetz und Opfer, als auf das ganze Betragen des Galiläers, auf dessen liebesthätiges, ruhiges und todesmuthiges Wesen. Simon ist nicht einer, der bloß etwas berichtet, was er über Jesus gehört hat, wie die stumpfsinnigen Galiläer vor dem Tempel im dritten Akt, nein, der Galiläer Simon ist ein Wissender, und ein Thäter des Wortes. Das erkennt Johannes sofort: „Dies Wissen Deines Herzens, einfältig und fürchterlich, das stammt nicht von Dir." Gewisse Kritiker haben diese wunderbare Scene, in der jedes Wort wie ein Schwertschlag wirkt, zu einem Hohn und Spott für den Dichter gemacht: ein Wort, das bloße Wort „Liebe" erschüttere den Täufer und bringe die Umwandlung in seiner Seele hervor! Meine Leser werden sich nun selber überzeugt haben, wie falsch und oberflächlich jene Meinung ist. Simon ist vom Dichter als Thäter des Worts vorgeführt, nicht bloß als Erzähler und Berichterstatter. Und als jener wirkt er so eindringlich auf den Täufer. Dem Darsteller aber kann man zurufen: Hic Rhodus, hic salta! Hier ist die Gelegenheit zu einem minutenlangen genialen stummen Spiel gegeben, das uns tief in die Seele des Täufers blicken lassen muß; Johannes darf keinen Augenblick dastehen, als berührten ihn die Vorgänge um ihn zunächst gar nicht.

Was Poórs Johannes auszeichnet, ist die imposante Ruhe in aller Bewegung, auch das edle Pathos, der volle schöne Klang der Stimme, das Duldende und Gemessene bei aller Ungeduld. Johannes ist nicht bloß der Täufer, er ist bis zu einem gewissen Grade auch ein Gleichniß und Bild dessen, der da kommen soll. Darum erinnert Poór mit gutem Bedacht äußerlich an den Heiland.

Sein Schicksal ist ja vorbildlich für diesen. Die Regie sollte die Worte des Johannes in Akt 4, Scene 7: „Euch war es ein Müssen und ein dumpfes Zuschauen, mir war es ein Wollen und ein Schwertkampf" nicht fortlassen. Des Täufers gleich folgender Hinweis auf die zweimalige Versuchung, der er widerstanden, bleibt sonst ja unmotivirt: das ist ja eben der Kampf, den er gegen die „Weltsünde" ausgefochten hat, die ihm zweimal in der bestechendsten Gestalt genaht ist: als Versuchung zur sinnlichen Liebe (Salome) und zum weltlichen Ehrgeiz (Herodias und Herodes). Durch die Betonung seines Wollens aber hebt er sich über den Vorwurf empor, er sei nichts als ein passiver Held. Seine Berufung geschah aus und mit seinem Willen, er ist kein blindes Werkzeug der Vorsehung.

Sobald man dies erkannt hat, wird man auch die Antwort auf die Frage Erich Schlaikjers in der „Hilfe" finden: „Wollte Sudermann ein historisches Drama schreiben? Ach nein. Um das zu erkennen, brauchen wir uns nur eine Frage vorzulegen: Warum wird Johannes enthauptet? Er muß sterben, trotzdem der Herodes des Stückes ausdrücklich versichert, daß er ihn für politisch ungefährlich hält und ihm sogar bis zu einem gewissen Grade gewogen ist. Er muß kurz und gut sterben, weil ein paar liederliche Frauenzimmer sich an ihm rächen wollen. Daß aber Sudermann in einem historischen Drama die tiefe waltende Nothwendigkeit unterschlagen sollte, um uns eine schale Weiberintrigue aufzutischen — das traute ich ihm denn doch nicht zu. So muß es also dabei bleiben: der „Johannes" ist in jeder Beziehung ein Ereigniß der puren blanken Ohnmacht, die sich mit Theaterprunk und Knallefekten und guten Aktschlüssen zu helfen sucht." Theodor Kappstein hat in einem erschöpfenden Essay bereits nachgewiesen, wie historisch treu Sudermann verfährt. Beziehen sich Kappsteins eingehende Darlegungen auch vielleicht mehr auf die äußere Historie, so ist doch auch die innere „waltende Nothwendigkeit" des historischen Johannesschicksals leicht aus Sudermanns Werk zu verstehen. Johannes muß fallen, weil er die Buße und Gesinnungsheiligung, die er dem Volke gepredigt hat, auch bei sich selber zur That werden läßt: weil er der Weltsünde in jeder Gestalt widersteht und sie durch den Widerstand zur Rache herausfordert. Noch ist der Schlange der Kopf nicht zertreten, dies geschieht erst durch Christus, — unter den Bissen der Schlange geht Johannes zu Grunde. Dazu kommt, daß er sich zum Amte des Richters nicht mehr für befugt hält, weil die neue Liebesbotschaft alles Alte in ihm ertödtet hat und er, ähnlich dem Galiläer Simon Zeugniß ablegen muß für die Wahrheit der neuen Lehre. Herodes ist über-

dies in der Hand der Herodias; diese ist des Königs Wille; hält sie vom Standpunkte der gefährdeten Macht aus den Tod des Täufers für nöthig, so muß er fallen, denn sie herrscht über den König. Warum aber läßt sie ihn (am Schluß des zweiten Aktes) frei davongehen? Weil sie ihn noch fürchtet, weil seine Gefangennahme ihren Plan, den Tempel an der Hand des Herodes zu betreten, sicherlich zu schanden machen würde, ehe sie die Ausführung desselben überhaupt noch gewagt hätte. Das Volk würde sich einmüthig gegen sie erhoben haben. So läßt sie Johannes frei, vertheilt aber ihre Häscher am Tempel, um ihn, wenn er ihr entgegentreten würde, beseitigen zu lassen und das Volk durch eine solche That einzuschüchtern. Und als er nun in ihre Gewalt gegeben ist, da zeigt sich ihre Raubthierart. So lange er sich stark erwies, wagte sie sich nicht an ihn heran; als er sich aber in ihrer Hand befindet, anscheinend schwach und gebrochen, da tödtet sie ihn. Sie tödtet ihn, weil sie ihn gefürchtet hat. Dieser Zug ist eine außerordentliche Feinheit in diesem Charakter. Und so ganz sicher ist sie des Täufers nicht, so lange er lebt; Herodes läßt ihn ja wieder frei umhergehen. Man überschlage alle diese Motive und man wird zugeben müssen, daß Schlaikjer vollkommen Unrecht hat, wenn er von „schaler Weiberintrigue" redet. Besser, tiefer, feiner motivirt worden ist niemals der Tod eines Helden in einer Tragödie. Der Täufer fällt als Opfer seiner eigenen Sinneswandlung, die ein Ergebnis von welthistorischer Bedeutung ist, er fällt als Opfer des Hasses der bekämpften Sünde und als Opfer der verrotteten Zustände seines Volkes, nachdem er gegen die Sünden der Mächtigen und des Volkes sich erhoben, Buße gepredigt und den Messias verkündigt hat.

Man könnte aber auch von all dem absehen und sagen: das ist der blutige und grausame Humor der Weltgeschichte, daß mitunter Helden, deren Geschick innerlich längst erfüllt ist, schließlich durch eine ihrer Größe gar nicht würdige jämmerliche Veranlassung untergehen. Was endlich die Aktschlüsse betrifft, so ist selten mit feineren, edleren Mitteln gearbeitet worden, als besonders in den vier ersten Aufzügen.

Sudermann.

Die Schmetterlingsschlacht.

Aufführung Januar 1898 im Residenztheater zu Hannover.

Wahrheit und Wirklichkeit in der Kunst. — Wirkt die Kunst als Erzieherin zur Sittlichkeit?

Die Meinungen über den Werth dieser Komödie in vier Akten gehen sehr weit auseinander. Als sie im Herbst 1895 in Berlin zum ersten Male aufgeführt wurde, benahm sich das Publikum, das den Dichter der „Heimath“ in den Himmel erhoben, gegen ihn so verletzend, daß er sich eine Zeit lang von Berlin ganz zurückziehen wollte. In der Presse vollzog man ein furchtbares Gericht über das neue Stück und den Dichter. Dem Urtheil der Tagespresse ist nun zwar Vieles nachzusehen, denn man berichtet dort über einen ersten Eindruck und ist außerdem von allerlei Zufälligkeiten bei der Aufnahme dieses ersten Eindruckes abhängig. Auch die gewiegtesten, erfahrensten Tageskritiker irren sich. Die Zeit erst entscheidet, nicht immer, aber meist, über den wahren Werth eines Theaterstückes. So ist es auch dieser Komödie Sudermanns ergangen. Ich bin nun zwar nicht der Ansicht des Avonianus, daß der Dichter, zwar nicht dramatisch, aber poetisch sein Bestes in der „Schmetterlingsschlacht“ geliefert habe. Avonianus nennt das Werk „verklärt durch jenen wehmüthigen Humor, der entsteht, wenn im Grunde gutartige und vom Leben mißhandelte Menschen, für die unser Mitleid sich regen möchte, dieses Mitleid selber durch die Befangenheit und Lächerlichkeit ihres Behabens verscherzen“. Das Treiben der Frau Steuerinspektorswitwe Hergentheim, die ihre Töchter geradezu auf den Mannfang dressirt, ist denn doch wohl trotz aller Noth etwas anders zu nennen, als „Befangenheit“. Andererseits stimme ich aber Waldemar Kawerau in seinem schon früher angeführten Buche über Sudermann keineswegs bei, der den Dichter herunterputzt, als hätte er mit dieser Komödie sich selber und sein Talent verleugnet. „Es ist darin kaum ein echt Sudermannscher Zug, weder in der Führung der träge dahinschleichenden Handlung, noch in der ganz und gar komödienhaften Charakteristik, noch endlich in der Sprache, die hier in der Winkelmannschen wie in der Hergentheimschen Behausung von Anfang bis zu Ende auf den rüden Proletarierton der Heineckes in der „Ehre“ gestimmt ist und jede individuelle Färbung aufs empfindlichste vermissen läßt.“ Zolas Pot-Bouille soll die letzte Quelle dieses Themas der Männerjagd armer genußsüchtiger Mädchen sein.

Für das jüngste dieser Mädchen, den Backfisch Rosi, hat Kawerau gar nichts übrig, er nennt ihn hypernaiv und scheint gar nichts Eigenartiges in dieser Gestalt zu finden. Kawerau ist ein Gegner der grell naturalistischen Genrebilder; er beruft sich auf Freytag, der bürgerliches Wesen zu Ehren bringen wollte, der das Volk da aufsuchte, wo es in seiner Tüchtigkeit zu finden ist, bei seiner Arbeit. Er rückte die Stände einander näher und erfüllte sie mit gegenseitiger Achtung. Die neuen Sittenschilderer kennen nur noch Satte und Hungrige, die sich als Todfeinde gegenüberstehen, kennen nur noch Eigennutz und Gewissenlosigkeit auf der einen, Schmutz und Schande und wilden Haß auf der andern Seite. In immer neuen grausamen und grellen Abbildern schildern sie die sogenannte „gute Gesellschaft" hier und die verschämte und unverschämte Armuth dort und suchen alle die, die von Gottes und des Kapitals Zorne das Proletariat sind, nicht nur in den Hinterhäusern, sondern auch in jenen Kreisen des großstädtischen Mittelstandes, wo die schäbigen Reste einer besseren Vergangenheit über den Jammer der Gegenwart hinwegtäuschen sollen. Schließlich beruft sich Kawerau auf eine Mahnung des alten Goethe: „Das ist ein wahrer Mißbrauch der Poesie, die uns doch eigentlich dazu gegeben ist, um die kleinen Zwiste des Lebens auszugleichen und den Menschen mit der Welt und seinem Zustande zufrieden zu machen. Aber die jetzige Generation fürchtet sich vor aller echten Kunst und nur bei der Schwäche ist es ihr gemüthlich und poetisch zu Sinn. Ich will ihre Poesie die Lazarethpoesie nennen, dagegen die echt tyrtäische diejenige, die nicht bloß Schlachtlieder singt, sondern auch den Menschen mit Muth ausrüstet, die Kämpfe des Lebens zu bestehen." Die Kunst soll uns eben befreien und erheben, nicht niederdrücken und das Leben verbittern. Ich habe Kaweraus Darlegung im Umriß citirt, weil diese Anschauung eben die eine Partei der Kunst charakterisirt, die man als die alte zu bezeichnen pflegt, die aber ewig jung bleibt, ebenso wie die andere Partei, die der Kunst eine weitergehende Aufgabe stellt. Im Grunde kommt der alte Streit nur immer wieder darauf hinaus, daß die Einen die „Kunst der Wahrheit" erstreben, die „noch etwas anderes als die Kunst der Wirklichkeit ist" — wie sich der auch als Kritiker ausgezeichnete Julius Hart in seiner letzten Besprechung des Sudermannschen „Johannes" ausdrückt, — die Anderen aber in der Nachgestaltung der Wirklichkeit schlechthin die Bestimmung der Kunst erblicken und diese Wirklichkeit dann mit Recht überall suchen, in allen Schichten und Kreisen, oben und unten. Die Einen erblicken in der Aufgabe der Kunst die Darstellung einer höheren Wahrheit, d. h. des Sein-Sollenden, heischen also eine ethische Tendenz,

die Anderen die Darstellung dessen, was ist, ohne jede erkennbare Tendenz. Eine Welt des Scheins ist jede künstlerisch dargestellte Welt, an der natürlichen Wirklichkeit selbst gemessen, und die von Julius Hart geforderte „Kunst der Wahrheit" ist eben nichts als eine Kunst des höheren Scheins. Denn Alles, was von Menschengeist aufgefaßt und reproduzirt wird, ist ja nie und nimmer die oder eine absolute Wahrheit, und da der Begriff der Wahrheit jede Relativität ausschließt, so müssen wir uns eben selbst in unserer Erkenntniß mit dem Schein der Wahrheit oder mit dem, was uns Menschen Wahrheit dünkt, begnügen. Von einer „Kunst der Wahrheit" sprechen, setzt vielleicht auch die Annahme ewiger Ideen voraus, ist also — vom modern wissenschaftlichen und auch künstlerischen Standpunkte aus — etwas antiquirt. Oder was versteht Julius Hart unter der „Kunst der Wahrheit, die noch eine ganz andere ist als die der Wirklichkeit?" Er kann aber im Grunde nichts Anderes gedacht haben, denn auf jene beiden Gegensätze läuft jeder Streit über Kunst hinaus.

Zu dieser prinzipiellen Erörterung führte mich der Vorwurf, den man Sudermann daraus macht, daß er in seiner Komödie ein grell naturalistisches Bild gegeben habe, dem die höhere Wahrheit fehle. Diesem Vorwurf liegt die mit der Kunstauffassung der idealistischen Partei eng verbundene Forderung zu Grunde, die Kunst müsse und solle erziehend wirken, natürlich sittlich erziehend. Sudermann aber giebt in seiner Komödie ein Abbild der Zustände, wie sie in einem Theile der Gesellschaft vorhanden sind; wir sehen in den Gestalten der Witwe und ihrer Töchter, des Kaufmanns Winkelmann und des Reisenden Keßler Persönlichkeiten, die der Wirklichkeit zum Theil täuschend richtig entnommen sind, und wir schauen Verhältnisse, wie jeder Beobachter sie in Berlin und auch wohl anderwärts gewahr werden kann, wenn er in den betreffenden Kreisen zu verkehren sich die Mühe giebt. Wir erhalten also ein Kunstbild der Wirklichkeit, und der Verfasser selber sucht in keiner Weise darauf bestimmend einzuwirken, wie sich jeder Zuschauer zu diesem Bilde verhalten soll oder verhält. Und er hat damit gar nicht so unrecht: ein Jeder wird darauf reagiren, wie es seinem Wesenskerne entspricht. Etwas Anderes vermag auch die Kunst mit der Etikette: „Idealistisch", „Kunst der Wahrheit", „sittliche Kunst" nicht zu erreichen. Eine andere Annahme beruht nachweislich auf Irrthum. Uebrigens ist es auch falsch, daß Sudermann in der „Schmetterlingsschlacht" nur das sittlich Häßliche dargestellt habe. Der Sohn Winkelmanns ist ein guter, sittlich tüchtiger Kerl und der Backfisch Rosi ist es auch. Rosi kann außerdem lehren, daß ein Mädchen, welches etwas gelernt

hat und sich sein Brod selber zu erwerben vermag, weit mehr Chancen hat, einen Mann zu bekommen, als die nur auf ihre Schönheit pochenden, aber sonst herzlich unnützen jungen Damen. Indem wir das kleinliche Treiben der ganzen Gesellschaft innerlich an unseren moralischen Vorstellungen und Gefühlen messen, wirkt es züm Theil lächerlich und erheiternd auf uns, daher die Bezeichnung Komödie. Die Kleinlichkeit der sittlichen Verirrung auf der Bühne schrumpft vor der Erhabenheit des geltenden Sittengesetzes in ein belustigendes Liliput zusammen, und wir lachen. Wir lachen aber nur für den Augenblick, nachher tritt dem Denkenden der furchtbare Ernst, der hinter den dargestellten Zuständen lauert, vor Augen. — Ich bin mit Litzmann der Ansicht, daß die Feinheit in der Anlage und Durchführung der drei Frauencharaktere, die, Kinder einer Mutter, durch dieselben drückenden und entsittlichenden Einflüsse eine gemeinsame Prägung erhalten haben, die durch die Bande des Bluts noch verstärkt wird, und die doch eine jede für sich eine scharf ausgeprägte Individualität darstellen, den Zuschauern zum Bewußtsein kommen muß, wenn sie die Feinheit der Komödie begreifen sollen. Und was den verspotteten Backfisch betrifft, so gebe ich Litzmann vollkommen Recht. Es ist eine anmuthige, halb kindliche, aber in bedenklichem Milieu früh gereifte Mädchengestalt; von ihr geht Licht aus überall hin, keine Spur vom traditionellen Backfisch, aber ebenso wenig, trotz ihrer Umgebung, jener Moderduft der „Kitty" aus Sodoms Ende. Es wirke aber wie „ein Peitschenschlag ins Gesicht", daß dieses Kind im dritten Akt sich einen Rausch antrinkt. Dies ist aber doch vollkommen motivirt; das Kind ist durch eine Täuschung des Reiseonkels zum Genuß des zweiten Glases verführt worden, welches es trinkt, um ihn, seinem Worte vertrauend, zu bewegen, die Wohnung der Mutter zu verlassen und so die Ehre der Schwester zu schonen. Dann tritt die jähe Wirkung des Sektes ein und in der outrirten Fröhlichkeit folgt Glas auf Glas. Alles überaus natürlich. Auch die pathetische Rührseligkeit der kupplerischen Mutter im letzten Akt soll doch nicht, wie Kawerau annimmt, vor uns das Treiben der Frau entschuldigen, sondern ist nur ein der Wirklichkeit überraschend treu entnommener Zug und spricht für die Wahrheit dieses Charakterbildes.

Die Darstellung ist bei dem jetzigen Ensemble des Residenztheaters überall da gut zu nennen, wo nicht tiefe seelische Konflikte mit höchster Leidenschaftlichkeit zu gestalten sind, sondern wo das Spiel der Affekte auf der Oberfläche zittert und hingleitet wie in dieser Komödie.

Sudermann.

Die Ehre.

Aufführung am 18. Februar 1899 im Residenztheater zu Hannover, mit Emanuel Reicher als Gast.

Die mimische Kunst im Kampfe mit der Wirklichkeitsdarstellung.

Vor zehn Jahren, 1889, wurde dieses Schauspiel zum ersten Male im Lessingtheater zu Berlin gegeben. Es ist eins von den wenigen modernen Stücken, die sich länger als eine oder zwei Spielzeiten auf der Bühne erhalten haben. Diesen Erfolg verdankt es der staunenswerthen Geschicklichkeit, mit der Sudermann Bühnenwirkungen zu erzielen weiß — oder muß man nach dem Mißerfolg der „Drei Reiherfedern" sagen: wußte? — namentlich auch durch die drastische Gegenüberstellung zweier sozialer Sphären, die er zur grimmigsten sozialen Satire gestaltet hat, wie sie nur selten auf den Brettern dargestellt wurde. Die eigentliche Pointe dieser blutigen, vernichtenden Satire übersieht man meistentheils. Sie besteht in dem Nachweis, daß die Ehrbegriffe der Proletarier vom Schlage der Familie Heinecke von denen gewisser dem Anschein nach vornehmer Geldleute durchaus nicht verschieden sind: die Proletarierfamilie läßt sich die Schande der Tochter Alma mit Geld aufwägen, die Familie des Geldmannes Mühlingk schluckt die schwersten Beschimpfungen, die ihr widerfahren, glatt hinunter, als der Beleidiger, der verachtete Sohn jener Proletarier, sich als reiche Partie für die Mühlingksche Tochter Leonore entpuppt. Also dieselbe prinzipielle Ehrlosigkeit — Geld und Geschäft über alles — im Hinter- und im Vorderhause; der ganze Unterschied besteht darin, daß sich dort die Ehrlosigkeit unbefangen giebt, während sie sich im Vorderhause mit dem Firniß gewisser heuchlerischer Formen versieht. — Was die Komposition und die Personen des Stückes betrifft, so stellt es ein Kompromiß zwischen der älteren und der „modernen" Mache dar, wobei die Figuren und das Milieu der Familie aus dem „Volk" oft erschreckend wahrheitsgetreu dem Leben abgesehen sind, die Gestalten der vornehmen Kreise hingegen an die üblichen Schablonen erinnern. Eine solche Schablonenfigur ist auch die des Grafen Trast; er vertritt die Stelle des Vertrauten in den französischen Schauspielen und ist gewissermaßen der sichtbare moralische Kommentar des Schauspiels. Entschieden wird das angeregte Problem nicht; das ist ja auch nicht Aufgabe eines Bühnenstücks. Der Verfasser greift darin nur vollkommen fehl, daß er den Grafen Trast erklären läßt, an Stelle der gesellschaftlichen

und formellen „Ehre" habe Begriff und Uebung der „Pflicht" zu treten. Die Ehrbegriffe der verschiedenen Stände und Völker sind ja im Grunde nichts als seltsame, oft fossile Gebilde, die auf dem Boden der verschiedenen Auffassungen der Pflichten erwachsen sind; veränderlich sind beide. Pflicht und Ehre verhalten sich etwa wie Religion und Kirche, wie freie Regung und feste Institution, wie Wasser und Eis. Führt man die Ehrbegriffe, welcher Art sie sein mögen, auf ihren Grund zurück, so wird man immer auf Pflichtgefühle stoßen. Graf Trast will also das Besondere durch das Allgemeine ersetzen, ein Beginnen, das vollkommen aussichtslos erscheint, sobald es sich um den Verkehr der Menschen und nicht um die Theorie handelt. Damit ist aber nicht gesagt, daß es nutzlos wäre, auf das Allgemeine als das Ideale hinzuweisen; im Gegentheil, ohne solche Bemühungen würde das Leben völlig erstarren. — Die richtige Darstellung des Grafen Trast ergiebt sich aus der Anschauung, die der Verfasser von ihm als Mittelsperson nicht bloß im Drama, sondern auch in der Kunst des Schauspielers, zwischen Altem und Neuem schwankend, gehabt hat. Der berühmte Gast verkörperte ihn dieser Anschauung gemäß, und im Ganzen so, wie Felix Holländer in einer Skizze die Art Reichers geschildert hat. Holländer sagt:

„Und so geschah es nicht selten, daß es uns bei ihm erging, wie bei der Eleonore Duse: selbst schlechte Stücke, konstruirte Machwerke, wurden durch sein Spiel zu tiefen Offenbarungen des Lebens. Wo ein Theatermann eine halbe Realität gab, da setzte er eine ganze volle Wirklichkeit hin. Er genirte sich nicht, dem Publikum, wenn es die Situation erforderte, den Rücken zu kehren, oder er stand wieder vor ihm, ließ die Arme schlaff sinken und weinte, ohne das Gesicht mit den Händen zu verbergen, mit einer Miene, die vom tiefsten Gram bewegt war, und dies unverhüllte, weinende Antlitz, das im Bühnensinne gewiß nicht schön war, erschütterte in seiner Wahrhaftigkeit den Zuschauer. Dann wieder zerschnitt er die Rede, machte innerhalb des Satzes Pausen, so daß man die Illusion bekam, als ob er im Augenblicke erst nach dem Ausdruck des Wortes suchte und rang. Er ging der Natur nach. Er hatte erkannt, daß die neue Schauspielkunst auf tiefster Einfachheit und Schlichtheit beruhen müßte, wenn sie einen Abglanz des Lebens geben sollte. Er hörte auf, nach dem alten Mimenrezept zu arbeiten, das darauf hinauslief, den Zuschauer bei jeder passenden und unpassenden Gelegenheit zu rühren. Er dämpfte die Leidenschaft und den Zorn. Er sparte sie auf für die außergewöhnlichen Momente des Lebens. Dann aber brachen sie bei ihm los mit einer eruptiven Gewalt, mit einer Echtheit in jedem Ton, in jeder Geste, daß der

Hörer jene Schauer empfand, als ob er persönlicher Zeuge einer tragischen Begebenheit geworden wäre. In solchen Momenten übt Reicher eine geradezu hypnotische Wirkung aus, man vergißt völlig das Theater, man hört nicht auf die Worte, die er spricht, man sieht nur sein von Angst und Schmerz bewegtes Gesicht, auf dem alle Empfindungen der Seele zu arbeiten scheinen. Und doch ist seine reiche Kunst damit nicht erschöpft. Er ist nicht nur ein Tragiker des Alltagsdaseins, er giebt uns auch seinen Humor, seine feine Anmuth und seine leichten Stimmungen. Er weiß Konversation zu machen, die charakteristischsten Schwächen und Eigenthümlichkeiten eines Menschenkindes geradezu verblüffend zum Ausdruck zu bringen. Und auch hier die bescheidensten und einfachsten Mittel. Oft nur mit einem leisen Augenzwinkern, einer scheuen Handbewegung oder indem er um die Mundwinkel ein verschmitztes Lächeln spielen läßt. Es ist nicht zu viel gesagt, wenn man behauptet, daß es in Berlin keinen modernen Schauspieler giebt, der nicht von ihm gelernt hat. Viele, die heut mit seinen Mitteln arbeiten, seine Technik sich zu eigen gemacht haben, wollen begreiflicherweise das jetzt nicht wahr sein lassen. Sie sagen wohl: wir haben ihn viel zu selten gesehen, um ihn nachahmen zu können. Das ist eine etwas kindliche Vertheidigung. In den Tagen, als der Kampf um die neue Kunst tobte, ist seine Art so oft von den führenden Kritikern gekennzeichnet und auf das Vorbildliche in seiner Persönlichkeit hingewiesen worden, daß seine Kollegen in Apoll von ihm lernen mußten, auch wenn sie blind gewesen wären. Und gerade darin meinen wir seine Größe zu sehen, daß sie auf den schauspielerischen Stil so befruchtend eingewirkt hat. Er gab eine Auffassung des Lebens, die zur Natur wurde, und so konnte er nicht in die Manirirtheiten der Virtuosen verfallen. Seinem ganzen Wesen nach war er dazu prädestinirt, der modernen dramatischen Literatur zum Siege zu verhelfen."

Hierzu bemerke ich Folgendes. Die Verfechter der angeblich modernen Richtung in der Schauspielkunst — sie ist gar nichts Neues, da es Darsteller des Natürlichen immer gegeben hat — vergessen, daß sie eigentlich auf die Vernichtung der mimischen Kunst ausgehen, sofern sie verlangen, der moderne „gebildete" Mensch müsse genau so, wie er sich wenigstens im gesellschaftlichen Leben giebt, dargestellt werden. Die moderne Erziehung unterdrückt ja gerade jeden Ausdruck der Gefühle und strebt nach vollendeter Gleichmüthigkeit im Betragen. Reichers Mimik des Grafen Trast z. B. wäre zum Theil im gesellschaftlichen Verkehr zu tadeln, würde nicht von moderner „guter Erziehung" zeugen. Das moderne gesellschaftliche Leben und die Kunst des Schauspielers stehen also im harten Kampf mit einander; wollte der Künstler hier

das Leben kopiren, so würde er langweilig werden. Da aber Reicher nicht langweilig, sondern sehr interessant spielt, so wird er wohl die Urgesetze und Forderungen seiner Kunst über eine gepriesene Modernität und über eine angebliche „Reform" der Kunst stellen, wie das jeder wahre Mime thun muß. Die echte Bühnenkunst wird ewig den Menschen vorführen, wie er im Sinne dieser Kunst sein soll, d. h. als Verkünder seines Innern hauptsächlich mittelst der Geberde und Miene, wobei vom Schein dessen, was er gerade im Leben repräsentirt, nur so viel gegeben werden darf, daß dadurch jene wahre, einzige und erste Aufgabe der Kunst nicht zu merklichem Schaden kommt.

Dies gehört zu den grundlegenden Gesetzen aller Schauspielkunst.

Ludwig Fulda.

Jugendfreunde.

Aufführung am 22. November 1897 im Residenztheater zu Hannover.

Fuldas eigentlichstes Gebiet.

Wie die Kritik sich doch verrennen und verrechnen kann! Nie ist mir das so klar geworden, als nach der Bekanntschaft mit dem neuesten Erzeugniß Ludwig Fuldas, einem Lustspiel in vier Aufzügen. Die meisten Kritiker behandelten dasselbe als bloße Bagatelle; der geistvolle Fritz Mauthner gestand dem Dichter sogar das Recht zu, „nach so vielen anderen und ernsteren Anläufen einmal mit einer leichten Arbeit zu kommen". Er müsse es sich jedoch sagen lassen, daß er es, weil seine letzten Ideenstücke kein Glück hatten, einmal ganz und gar ohne jede Idee versuchen wolle. Eine Idee könne man doch die Moral der Geschichte nicht nennen: vier Personen können mit einander befreundet sein, aber acht Personen können nicht mit einander verheirathet sein. — Ja, freilich, wenn das die Moral wäre. Max Kalbeck hingegen verübelt es Fulda, daß er die Sache nicht ernsthafter angefaßt und nicht das „Charakterlustspiel" gedichtet habe, das wir von ihm zu erwarten berechtigt waren. Er giebt auch dem Dichter den Wink, wie er das so recht ernsthaft hätte machen müssen. Der originelle und scharfsinnige Berliner Beurtheiler L. Sch. in der „Frankfurter Zeitung" geht noch einen weiten Schritt darüber hinaus und nennt den neuen „Schwank" zwar „leicht und gefällig", aber „arm an Bedeutung"; das Werk erinnere an die älteren Arbeiten Fuldas, ohne wie diese lehrhaft zu werden.

Und dann zieht Herr Sch. das Facit, daß diese Arbeit — besonders als Theil der gesammten Entwickelung der gegenwärtigen Bühnenkunst betrachtet — ein Zeichen mehr für die rückläufige Bewegung sei, in der wir uns befinden. Wie im Tragischen, so sei auch im Komischen die Lust am Aufwärtsstreben, am größeren Problem verflogen; eine bedenkliche geistige Genügsamkeit führe zum beschaulichen Phlegma. Auch diesem Urtheil darf man meiner Ansicht nach nicht überall zustimmen. Besonders falsch wäre es, wenn man das „Rückläufige", auf Fulda allein bezogen, so verstehen wollte, als habe Fuldas Talent einen Rückschritt zu verzeichnen. Dagegen in der rein äußerlichen Hinsicht, daß Fulda wieder an die Art seiner früheren Arbeiten anknüpfe, kann man Herrn L. Sch. Recht geben. Aber eben dies scheint mir ein bedeutender Fortschritt in der Selbsterkenntniß des Dichters zu sein, und in technischer Beziehung hat er, wie ich sicher bin, seitdem unendlich viel zugelernt. Nein, die „Jugendfreunde" sind schwerlich eine „leichte Arbeit", mit der der Dichter sich etwa hat erholen wollen vom „Talisman" und anderen „Problemstücken"; dieses neueste Werk zeugt vielmehr von so großer und feiner Beherrschung aller hier in Betracht kommenden technischen Mittel, von so intensiver künstlerischer Berechnung, daß ich Kalbeck unbedingt Recht gebe, der, wenn er auch den Stoff lieber zu einem Charakterlustspiel umgewandelt gesehen hätte, doch wenigstens sagt: „Das kunstvoll eingerichtete und durchgeführte Zweimal-Vier des männlich-weiblichen Doppelquartetts verdient als lehrreiches Musterbeispiel in einer Technik des Dramas aufgestellt zu werden." Das entschieden Richtige im Allgemeinen trifft Paul Schlenther, und ich freue mich, auch derselben Ansicht von vornherein gewesen zu sein. „Ein ernstes Lebensding wird mit heiterer Satire umspielt, und das ist Fuldas eigentliches Element. Darin fühlt er sich selbst am wohlsten und thut er auch uns am wohlsten. Geschmack in der Wahl der Motive, Grazie des Ausdrucks, Witz und Laune unterscheiden ihn von allen Moseriaden und Schönthänlichkeiten und heben ihn auch im anspruchloseren Genre auf ein literarisches Niveau. Dieses Niveau sollte er festhalten und von hier aus versuchen, höher zu klimmen." Dieser unzweifelhaft zutreffenden Beurtheilung ist aber noch dies Wesentliche hinzuzufügen, daß Fulda mit diesem neuesten Lustspiel zur sicheren Selbsterkenntniß, zur reifen Einsicht in seine ursprünglichste Eigenart gelangt ist und mit lobenswerther Selbstbescheidung nach manchem Abschweifen auf sogenannte „höhere" Gebiete zu dem Felde zurückgelenkt hat, auf dem seine Begabung ganz und gar zu Hause und er wirklich Vollendetes zu leisten im Stande ist. Das ist nicht zu beklagen; denn was helfen einem

Dichter alle stofflich großen „Probleme“, wenn sein Talent sie nicht rein zu bewältigen vermag und daher nur Mangelhaftes zeitigt? Diese Selbsterkenntniß Fuldas wäre noch manchem andern Dichter unserer Tage zu wünschen; vor Allem dem gefeiertsten, Gerhart Hauptmann, der sich mit seiner „Versunkenen Glocke“ ganz und gar untreu geworden ist und einem Phantom von Genialität nachjagt, das er nie und nimmer erreichen wird, weil seine Begabung ihn nach einer ganz andern Richtung weist, von der er im „faustischen“ Dünkel abgewichen ist. Fulda dagegen ist zu den Quellen seines besten Könnens zurückgekehrt. Und mag die Handlung in den „Jugendfreunden“ an sich noch so unbedeutend scheinen, so beweist es den höchsten Kunstverstand, diesen nichtigen Stoff durch meisterliche Technik und durch sicherste Handhabung der Form zu einem beachtenswerthen Werke gestaltet zu haben. Es giebt kein Sprichwort, das geeigneter ist auf Abwege zu führen, als jener Trost der Allzuvielen, bei mangelnder Kraft sei der gute Wille zu loben, oder es genüge schon in großen Dingen gewollt zu haben. Diesem Irrthum verdanken wir die „großen Anläufe“, die mißrathenen fragmentarischen Faustiaden, die reformatorischen Buchdramen, die Stücke, in denen eine „große Idee“ in schattenhaften Gestalten fünf Acte lang herumspukt. Darum ist Fulda zu loben, daß er diesmal von allem Symbolischen und Allegorischen und Weltpädagogischen absah und den Beweis lieferte, wie die vollendete kühl und fein erwogene Form allein auch dem anscheinend dürftigsten Vorwurfe Reize genug verleihen kann, um ästhetisch und menschlich vollauf zu fesseln und weit mehr zu befriedigen, als eine kolossale Materie, in der der Dichter mit unzulänglichen Kräften herumwurstelt*).

Die „Moral“ der Jugendfreunde, wie Mauthner sich ausdrückt, ist nun zwar nicht so völlig unbedeutend, wie er sie darstellt; aber es ist doch die simpelste Erfahrung von der Welt. Es glückt sehr selten, ja man kann wohl sagen, es ist so gut wie unmöglich, in die Ehe das unversehrt hinüber zu retten, was man als Junggeselle gern gehabt und gern gethan hat, seien es nun Gewohnheiten oder Freundschaften. Jugendfreunde, die sich verheirathet wiedersehen und nun die alte Freundschaft aufrecht erhalten wollen, scheitern darin an der Abneigung ihrer Frauen gegen einander. Wie fast alles in der Welt, läßt sich diese alltägliche Erfahrung tragisch oder komisch ausgestalten; ein Tragiker wird es zu blutigen Familienzwisten, zu völkerzerrüttenden Ereignissen kommen lassen,

---

*) In seinem Herostratus ist Fulda seiner Eigenart wieder untreu geworden. Mit welchem Erfolg, haben die Aufführungen und Kritiken gelehrt.

ein Lustspieldichter zu zwerchfellerschütternden kleinlichen Intriguen und lächerlichen Situationen. Die Männer spielen in beiden Fällen eine wenig beneidenswerthe Rolle; sie müssen den Motiven ihrer Frauen, mögen sie auch noch so jämmerlicher und kleinlicher Art sein und ihnen gar Verachtung einflößen, eine allgemeine sittliche Wichtigkeit beilegen, die diesen Motiven an sich gar nicht gebühren mag, zu der sie aber durch die Bedeutung und Macht des Familiensinnes erstarken. Auch selbst einer possenhaften Behandlung dieses menschlich und bürgerlich interessanten Themas fehlt demnach der ernste Hintergrund nicht, und das ist der Humor der Sache. Fulda hat der simplen Fabel, wie er sie sich zurecht gemacht, eine etwas gesuchte Pointe gegeben. Vier alte Freunde haben Jahre lang als Junggesellen mit einander verkehrt; der eine, der eigentliche Held, ein Dr. Martens, ein reicher, unabhängiger Mann, hat der Ehe sogar besonders kräftig abgeschworen. Er muß nun eines Tages erfahren, daß seine drei Freunde sich verloben und verheirathen. Man versucht in der alten freundschaftlichen Art weiter mit einander zu verkehren und die Damen für diese Absicht zu gewinnen; der Plan scheitert an der Verschiedenheit der Frauencharaktere, ihrer Bildung und Herkunft; durch eine klatschsüchtige Bemerkung der einen Frau über die andere entsteht ein echter Damenkrieg und allgemeiner Krach. Dr. Martens, der inzwischen eine gebildete junge Dame als Secretär engagirt hat, fühlt aufs Lebhafteste die Unmöglichkeit, sein Leben wie bisher weiterzuführen und andrerseits auf eine in der Gesellschaft, wie sie nun einmal ist, unantastbare Weise das Problem zu lösen: „Wie können zwei verständige Freunde ohne Bedenklichkeiten ihre Abende zusammen verbringen, wenn zufällig der eine von diesen Freunden ein Mann und der andere ein Weib ist?" „Zu seinem nicht geringen Schrecken," heißt es dann witzig weiter, „entdeckt man, daß es in unseren mangelhaften und geistig zurückgebliebenen Zeitläuften für dieses Problem eine vernünftige Lösung nicht giebt. Aber es giebt eine unvernünftige!" Das heißt, er macht seiner Secretärin einen Heirathsantrag, und die junge Dame, vorher anscheinend eine ebenso große Gegnerin der Ehe wie Dr. Martens, sagt selbstverständlich: „Ich liebe dich!" So fällt das vierblättrige Kleeblatt, trotz des Versuches, die alte Freundschaft an damenlosen Kneipabenden weiter zu pflegen, auseinander, wenigstens auf längere Zeit. Denn ob diese Freunde sich nicht später doch wieder zu einem Stammtisch vereinigen, bleibt der Entscheidung der Zuschauer anheimgestellt. In dem Spiel der Charaktere und Temperamente, die natürlich auch nicht vertieft sind, in dem Aufbau und der Zuspitzung der Situationen und in dem Dialoge weiß Fulda eine so geistreiche Mannigfaltigkeit zu

geben und so bunte, wechselnde Lichter schillern zu lassen, daß man fortwährend aufs Beste unterhalten und aufs Heiterste angeregt wird. Kurz, er bewegt sich als Meister mit souveränem Können in den Grenzen seines ursprünglichen Talents und sollte sich durch keine großthuenden Ermahnungen beirren lassen, innerhalb dieser Grenzen seine ganze, im Feinsatirischen bedeutende Kraft auch fernerhin durch ähnliche Gaben wirksam zu bewähren.

Ueber die Darstellung ist nicht viel zu sagen, da alle Mitwirkenden im rechten Fahrwasser sich befanden und den Absichten des Dichters vollauf gerecht wurden.

Ludwig Fulda.

Cyrano von Bergerac.

Romantische Komödie von Edmond Rostand,
deutsch von Ludwig Fulda.

Aufführung am 3. November 1898 im Königl. Theater zu Hannover.

Rostands Stück endigt in jeder Beziehung tragisch. Der Franzose aber nennt sein Werk eine comédie héroique, wie man in Frankreich das bürgerliche Trauerspiel comédie dramatique nennt, da es keine antiken Helden vorführt, die dort allein einer „tragédie“ würdig erscheinen. Cyrano ist aber kein bürgerlicher Held, sondern ein ritterlicher des ausgehenden Mittelalters und der aufsteigenden neuen Zeit, daher comédie héroique. Rostand selber hätte seiner Komödie auch das Beiwort „romantique“ geben können, denn romantisch schlechthin ist dem Franzosen jedes Theaterstück, das nicht in antiker Zeit spielt, wodurch es klassisch im engsten Sinne wird. Karl Spitteler formulirt den Unterschied sehr einfach so: „Was hundert Jahre vor Odoaker spielt, ist noch klassisch, was hundert Jahre nachher, bereits „romantisch“. Sogar die Gegenwart gehört nach dem strengsten Sprachgebrauch französischer Literaturgeschichten zur „Romantik“. Das Wort romantisch schließt das Alterthum aus, das Wort tragédie umgekehrt kann sich nur auf das Alterthum beziehen, „tragédie romantique“ wäre folglich ein Unding, ein Widerspruch im Beiwort. Daher also nennt Rostand seinen Cyrano eine comédie héroique.

Wenn Fulda das Werk Komödie nannte, so that er es mehr im deutschen, gefühlsmäßigen Sinne, da der Held eine komisch-

tragische Figur ist; und „romantisch" nicht sowohl wegen der Zeit, in der es spielt, sondern wegen des nach deutschen Begriffen romantischen Liebesproblems. Nach strengster deutscher Bestimmung ist das Werk indessen auch nicht romantisch, da zur engeren deutschen Romantik notwendig auch die ritterliche Frömmigkeit, nicht bloß der ritterliche Ehrbegriff und die ritterliche Frauenverehrung gehören. Cyrano aber ist kein frommer Held, außerdem aber führt Rostand auch das Liebesproblem zur allgemein menschlichen Höhe hinauf, er gestaltet es zu einem psychologischen Problem, wie es zu allen Zeiten bestanden hat und bestehen wird. Gleichwohl hätte er sein Drama nicht nur aus den angeführten äußerlichen Bestimmungen romantisch nennen können, sondern auch im Sinne des französischen Romantismus der dreißiger Jahre unseres Jahrhunderts, nach der Definition desselben durch Victor Hugo. Denn diese beruht auf dem durch das mittelalterliche Christenthum rein aufgestellten Gegensatz zwischen Seele und Leib, auf diesem alten, durch die moderne Erkenntniß überwundenen religiösen, philosophischen und künstlerischen Dualismus. Der französische Romantismus schloß die sich früher ausschließenden Elemente, das so zu sagen thierische und das geistige Wesen, und damit das Komische und Erhabene, in dasselbe dramatische Werk ein, wie es Shakespeare schon längst, aber ohne bewußtermaßen auf religiöse Empfindungen und Erkenntnisse zurückzugehen, allein aus der richtigen Auffassung von Welt und Menschheit, gethan hatte.

Man sieht aus diesen Erörterungen einmal, wie schwer es ist, ein solches Theaterstück wie „Cyrano" allgemein zutreffend zu klassifiziren. Ja, wenn wir uns durch die Schale nicht täuschen lassen, müssen wir zu der Einsicht gelangen, daß das, was uns hier als romantisch geboten wird, doch nur das ewig Poetische selber ist, wie es zu allen Zeiten, auch bei den Griechen, empfunden wurde und von dem man wohl zeitweise, meist unter großem Geschrei, abschweifen mag, um doch immer wieder den Weg dahin einzuschlagen. Das ganz „Moderne" der naturalistischen Schulen, die ja auch keine ausschließliche Erscheinung der „Neuzeit" sind, beschäftigt sich vorzugsweise mit der bitteren grünen Schale der Poesie, und will uns diese Hülle als die eigentliche Nuß auftischen; man staunt eine Zeit lang und schluckt das auch wohl bestenfalls mehr oder weniger kandirt hinunter, aber man sehnt sich doch nach dem reifen und süßen Kern. Und solch einen süßen schönen Kern finden wir in Edmond Rostands Cyrano, wie ja auch die erst ganz „Modernen" bei uns allmählich wieder den Geschmack am Grünen verloren haben und nun ohne Scheu wieder nach dem Kerne aller Poesie langen und bangen.

Ludwig Speidel, der angesehene Wiener Kritiker, hat das Problem der Liebe, wie es in Cyrano behandelt wird, als „dekadent" bezeichnet. Wie kommt ein heldisch gesinnter Mann von dem Geiste Cyranos dazu, infolge der Häßlichkeit seines Gesichts nicht nur auf die erkorene Geliebte und auf Liebesgenuß überhaupt zu verzichten, sondern auch gar noch dem leiblich schönen, aber geistig armen Nebenbuhler zur Erlangung der gemeinsamen Geliebten alle Unterstützung zu gewähren und seinen Witz und Geist in dessen Dienst zu diesem Zweck zu stellen? Wie kommt ein gesunder häßlicher Mann zu dieser unglaublichen Selbstüberwindung, anstatt den Nebenbuhler schlankweg zu vernichten und die doch gerade auch den Geist und die Poesie schätzende Frau gewaltsam zu erobern, wenigstens hierzu den Versuch zu machen? Ist dies männlich? Ist es nicht vielmehr der Ausfluß einer degenerirten, dekadenten Empfindung? Im brutal natürlichen Sinne, im Sinne der brutalen Leidenschaft, kann die Antwort nicht zweifelhaft sein. Man darf die Frage aber gar nicht in der allgemeinen Fassung aufwerfen, wie Speidel es thut. Es kommt auf die Bedingungen an. Ein Mann von der sittlichen Bildung Cyranos, wenn sie auch in den ritterlichen Vorurtheilen seiner Zeit sich äußert und an ihnen in vielen Beziehungen ihre Schranken hat, ein Held, der die Philosophie liebt und studirt, wie Cyrano, ein feines Herz, wie das seine, das nicht im materiellen Genuß das höchste Ziel des sittlichen und ästhetischen Daseins erkennt, sondern die subtilste Weisheit gelernt, zum feinsten geistigen Egoismus sich hinaufgeläutert hat, nämlich: im bewußten Verzichten das wahre reinste Glück zu erkennen und zu kosten — ein solcher Mann, auch wenn er von der Gesundheit und dem ritterlichen Uebermuth eines Cyrano strotzt, wird eben die auf der Hand liegenden Folgerungen aus der Leidenschaft der Liebe nicht ziehen, wird handeln, wie Cyrano es that. Er wird dadurch den Schmerz zum Genuß umwandeln, die Liebe vergeistigen, und er braucht für diesen Entschluß nicht einmal häßlich zu sein wie unser Held, dem sein Entschluß dadurch um Vieles erleichtert wird. „Gebt mir vom Weine nur den Schaum, den flüchtigen Schaum der Reben; gebt einen flüchtigen Liebestraum mir für dies flüchtige Leben", das ist die Philosophie solcher durchgeistigten dichterischen Naturen. Auch muß man sich ja endlich den „Fall" in seiner ganz besonderen Fassung und mit allen Vorbedingungen, wie der Dichter ihn gestaltet, anschauen, man muß den Charakter des Helden nach allen Seiten hin in Betracht ziehen, auch die Umstände, unter denen er handelt. Da wird man über die feine Motivirung erstaunen, die Rostand dem Entschlusse Cyranos gegeben, wenn es auch mit der

äußeren technischen Begründung im Stücke, wie schon früher von uns bemerkt, vielfach hapert. Nur so viel sei gesagt. Cyrano liebt seine Base Roxane, seine Häßlichkeit aber macht ihn, den Grübler, den philosophischen Kopf, schüchtern. Trotzdem will er mit seinen Briefen, seinen Versen sie erobern. Da kommt ihm Roxane zuvor mit dem Geständniß ihrer Liebe zu dem schönen Christian von Neuvillette; sie bittet den tapferen und gefürchteten Vetter sogar, Christian um dieser ihrer Neigung willen in seinen Schutz zu nehmen. Dem ritterlich und gewissermaßen denkend liebenden Cyrano, der die Chancen der Schönheit tief erwogen, ist diese Bitte ein Befehl, dem er, um seine eigene tiefe Liebe am herrlichsten zu bethätigen, Folge leisten muß. Hinzu kommt, daß er, sobald er Christian kennen lernt, von seiner männlichen Schönheit selbst ergriffen wird und ihn wegen seines herausfordernden Muthes ihm gegenüber schätzen und lieben muß. Männlicher Muth im Bunde mit männlicher Schönheit, — was gilt angesichts dieser Grundbedingungen der Liebe des Weibes zum Manne noch sein eigener „Geist"? Mit überlegenem Wohlwollen ist er denn auch dem schönen Paare zugethan, seine eigene Sehnsucht nach Schönheit sieht sich aufs Tiefste befriedigt in der Liebe dieses Paares. Der Schmerz wird zur seelischsten Freude, zum feinsten, poesievollsten Genuß. So tritt Cyrano freiwillig „in den Schatten", wie er selbst sagt; auch sein unbändiges Unabhängigkeitsgefühl, das es ihm nicht ermöglicht, in den Dienst der Großen zu treten und wie der Graf Guiche Carriere zu machen, ja ihn selbst hindert, seine poetischen Erzeugnisse, sein Drama zur Geltung zu bringen, zwingt ihn aus seinem Charakter heraus zu diesem Entschluß. Und auch sein freies edles Gemüth, das alles Schöne freimüthig anerkennt. Schließlich stellt sich auch die Ungunst des Schicksals ein, das Christian von der tödtlichen Kugel treffen läßt, in dem Augenblick, da Cyrano Roxane unter den günstigsten Umständen vielleicht noch gewinnen könnte. Vielleicht! Darum ist diese Mißgunst des Geschicks in Wahrheit doch ein Glück, denn es nöthigt den Helden, seinem Charakter treu zu bleiben, bis in den eigenen Tod. Sterbend löst er das Räthsel seines Lebens in der Liebe wie in seinen poetischen Erfolgen in den Worten an die Geliebte:

„Ich war immer
Der, welcher einbläst — und im Schatten steht.
Gedenken Sie des Abends, als im Schimmer
Des Monds Christian um einen Kuß gefleht?
So war mein Loos: Ich, der die Worte lieh,
Stieg nicht empor, den Kuß des Ruhms zu spüren,
Und dennoch darf ich keine Klage führen:
Christian war schön, Moliere ist ein Genie."

Den Inhalt des Werkes habe ich schon früher skizzirt.*) Zur Darstellung also. Cyrano gehört zu den denkbar schwersten Rollen, wie schon aus der eben gegebenen Charakteristik einleuchtet. Das Burlesk-Heldenhafte ist mit dem innigsten lyrischen Empfinden in dieser Gestalt unzertrennlich gepaart. Der Darsteller wird nach der einen oder der anderen Seite hin sich auszeichnen oder weniger Glück haben. Peppler glückte das erstere Element, seiner Begabung gemäß, besser; daher fanden auch hier die Akte, die anderwärts, auch in Berlin mit Kainz, keinen durchdringenden Erfolg hatten, den meisten Beifall, der erste, zweite und vierte, in denen der Held auf seinen Degen pocht und Proben seiner extravaganten Tapferkeit ablegt. Der lyrisch schönsten und eigenartigsten Scene, einer Art Romeo-Auftritt mit komischem Beigeschmack, den Liebesergüssen Cyranos am Balkon Roxanens, fehlte noch der zarteste Duft, die süßeste Stimmung. Auch gingen die Verse, die man doch unbedingt vernehmen, verstehen muß, durch zu schnellen Vortrag dem Gehör verloren. Coquelin in Paris spricht oft selbst die flüssigen cäsurenfreien Alexandriner langsam; Kainz verdirbt durch sein nervöses deklamatorisches Schnellfeuer viel, entstellt dadurch selbst den Charakter des Helden, der doch kein moderner Salonheld ist. In der Sterbescene vertiefte sich das Spiel Pepplers, er fand hier ergreifende, rührende Töne. — Fräulein Margarethe Tondeur ist eine entzückende Roxane in Spiel und Aussehen. Diese Verschwisterung von Naivetät des liebenden Weibes mit lieblicher Koketterie und Preziösenthum ist ein höchst graziöses Schauspiel, doch fehlt es ihr noch an Innerlichkeit. Dieser Mangel machte sich besonders bemerkbar, als sie sich über den sterbenden Christian warf. Roxane liebt ihn ja aufrichtig; sie müßte erschütterndere Töne und Gesten für ihren Schmerz finden. Unter den wohl siebzig Rollen und Röllchen des Stückes müssen wir natürlich einschränkendste Musterung halten. Die ausgeführteste Partie hat nach den beiden genannten der poetische Zuckerbäcker Raguenau, ein Original in seiner Art wie Cyrano, gewissermaßen der Sancho Pansa — aber weit veredelter als sein Urbild — dieses französischen Don Quixote. Odemar bewies aufs Neue seine eminente Begabung für treffendstes Charakterisiren; die mannigfaltigen Wendungen im Leben dieses Idealisten unter den Handwerkern, von seiner glänzenden Existenz in seinem Laden an bis zu seinem Sitz auf dem Kutschbocke und endlich seiner dienenden Stellung als Lampenanzünder im Theater deutete der Künstler in

*) Ich setze diese Skizze hier nicht wieder her, da der Inhalt des Cyrano wohl bekannt sein dürfte.

stets eigenartiger Weise, durch diskretesten Wandel des Spiels und der Maske, äußerst geschickt an. Der Ausbruch des Schmerzes bei dem alten treuen Freunde in der Todesscene Cyranos war sehr beweglich und erschütternd. Auch die ausgezeichnete Duenna der Roxane, Frau Baumeister, soll nicht unerwähnt bleiben. Das Zusammenspiel ging im Ganzen flott von Statten, nur traten hier und da noch einige kleine Pausen ein. Ueber die Inscenirung, die prächtigen Dekorationen und Kostüme läßt sich nichts Besseres sagen, als daß selbst ein französischer Offizier gestand, mit Ausnahme der Lagerscenen wäre das Stück in Hannover schöner inscenirt als in Paris. Am Schlusse wurde auch Oberregisseur Ellmenreich für seine viele Mühe und Arbeit, dieses schwierige Bühnenwerk so glänzend zu verwirklichen, aufs Beifälligste begrüßt.

* * *

Wer Cyrano v. Bergerac nicht gesehen hat, der hat sich das graziöseste, liebenswürdigste dramatische Werk der letzten Jahre entgehen lassen. Dr. Max Banner, Oberlehrer am Goethe-Gymnasium zu Frankfurt a. M., sagt in seiner an trefflichen und feinen Bemerkungen reichen Schrift „Das französische Theater der Gegenwart" über Rostands Werk: „Angefeuert durch das (in den Romanesques) glücklich Geleistete und sich selber zu immer höheren Leistungen stachelnd, schafft sich der Dichter in diesem Drama wahrhaft gigantische Aufgaben für die Erprobung seiner Kunst, um sie dann jedoch vor den Ohren des überraschten und entzückten Hörers spielend zu lösen. Im Uebrigen ist hier auch die Handlung ganz dazu angethan, unsere Aufmerksamkeit festzuhalten. Ein mißgestalteter Poet, der darob von seiner Angebetenen verschmäht wird, trotzdem er die Gabe der Dichtkunst, die jene von dem Manne ihrer Wahl verlangt, in reichem Maße besitzt, und der dann diese Gabe dem poesielosen, aber schmucken Nebenbuhler überall, wo es noth thut, leiht, ja der selbst nach dem Tode des ihm vorgezogenen Bewerbers noch 14 Jahre lang bis an die Schwelle des eigenen Dahintritts das Geheimniß seiner Liebe und Selbstverleugnung bewahrt, — das ist wohl ein Motiv, dem gegenüber wir gewiß nicht kalt bleiben können." Freilich bemerkt Banner noch, daß die ungeheure, durch den eminent nationalen Stoff bedingte Begeisterung der Franzosen für das Stück auswärts nicht vorhanden sein könne; dagegen möchte ich indessen einwenden, daß es sich in diesem Schauspiel um ritterliche Tugenden handelt, die auch wir als die unseren ansprechen: Tapferkeit, gebotenen Falls bis zur Tollkühnheit, galante, idealistische Verehrung der Frauen, Liebe zur engeren Heimath, Edelsinn, Kameradschaftlichkeit, Selbst-

verleugnung und das Mannesbewußtsein des eigenen Werthes. Das sind doch an sich keine ausschließlich französischen Tugenden, wenn sie auch an einem französischen Nationalhelden und mit französischem Kolorit und in einem französischen Kulturbilde vorgeführt werden. Ich meine, aus solchem Werke können alle Nationen etwas lernen und an solchem Werke können sie sich alle erfreuen, ohne der Selbstschätzung das Mindeste zu vergeben.

Max Dreyer.

In Behandlung.

Aufführung am 12. November 1898 im Residenztheater zu Hannover.

Die Frauenfrage.

Dem modernen Weibe mit seinem Streben nach voller Entfaltung der Persönlichkeit, nach wirthschaftlicher und geistiger Selbständigkeit und eigener Verantwortlichkeit sind wir auf der Bühne bisher vorzugsweise im Schauspiele begegnet. Jenes Streben führte dann zu irgend einer tragischen Wendung, für die Kämpferin selber oder für ihre Angehörigen. Man erinnere sich z. B. an die Magda in Sudermanns „Heimath“. Der Emanzipationskampf vollzieht sich hier auf dem Gebiete der Kunst, und wir zahmen Deutschen des ausgehenden 19. Jahrhunderts sind im Allgemeinen wohl der Ansicht, daß ein künstlerisch begabtes Weib das Recht habe, ihre Gaben wie ein Mensch — wollte sagen wie ein Mann — zu entwickeln und aus sich selber zu machen, was es nur machen kann. Wir befreunden uns sogar schon mit der Annahme, eine Künstlerin könne trotz aller künstlerischen Studien und Leistungen, so „frei“ dieselben auch seien, dennoch ihre „Weiblichkeit“ sich wahren. Kurz, wir sind schon so verdorben, daß wir kaum noch mäßig erstaunen, wenn wir ein Mädchen auf gleicher Bahn sich in irgend einer Kunst entwickeln sehen wie einen jungen Mann. Während man früher — heute kommt so etwas nicht mehr vor — den jungen Mädchen sogar den Besuch der Museen untersagte, in welchen Menschen, Götter und Heroen nicht wenigstens eine Garderobe vom Umfange eines Feigenblattes besaßen, sieht man es heute beinahe schon als selbstverständlich an, daß eine Malerin, eine Bildhauerin, eine Schauspielerin vor allen Dingen über den Menschen innen und außen so viel lernen und Bescheid wissen muß, als ihre Kunst nur irgend verlangt. Wir glauben im Prinzip nicht mehr, daß dies ihrer sittlichen Reinheit und ihrer Weiblichkeit schaden könne. Auf dem Gebiete der Kunst also sehen wir es schon jetzt

fast als etwas Selbstverständliches an, wenn das Weib sich unter gleichen Bedingungen wie der Mann zur gleichen Freiheit entwickelt wie dieser und der gleichen Unabhängigkeit theilhaftig wird. Mit einem Satze: man findet es nicht so arg verwunderlich mehr, wenn das Weib auf jenen Gebieten normaler Mensch ist, das heißt, das Recht auf persönliche Selbständigkeit, auf geistige und wirthschaftliche Mündigkeit mit allen Folgerungen und Folgen in Anspruch nimmt. Und da die Frauenfrage im letzten Grunde und von allen Phrasen entkleidet den Kampf um die wirthschaftliche Selbständigkeit der Frau bedeutet, aus der erst alle anderen Folgerungen fließen, so ist das Weib, wo immer es nach dieser Unabhängigkeit strebt, naturgemäß Konkurrentin des Mannes. Auch auf dem Felde der Künste. Hier haben wir indessen mehr und mehr das Weib als gleichberechtigte Wettbewerberin des Mannes ansehen lernen, sofern es sich zu gleichwerthigen Leistungen aufschwingt. Anders aber gestaltet sich die Sache, sobald es sich um die „Wissenschaft" handelt, oder wenigstens um die praktische Verwerthung der durch wissenschaftliches Studium gewonnenen Geschicklichkeit. Hier gewahrt man noch den lebhaftesten Kampf, und nicht einmal im Prinzip wagt man es in Deutschland vielfach noch, dem Weibe hier die Gleichberechtigung zuzugestehen, die man ihm auf künstlerischem Gebiete nicht mehr streitig macht. Die Inkonsequenz liegt auf der Hand; alle sittlichen und geistigen Bedenken sind natürlich hier ebenso hinfällig wie für das künstlerische Wirken: der Beweis ist ja bereits in anderen Ländern vollauf erbracht. Die praktische Anwendung und Ausübung der Wissenschaften, auf welchem Felde immer, ist ja auch eine Kunst, und können sich Frauen das nöthige Wissen aneignen, warum soll ihnen die praktische Verwendung vorenthalten bleiben? Diese Frage ist ja in Voraussetzung und Folgerung gelöst. Viele Männer der Wissenschaften, so weit sie dieselben praktisch bethätigen, fürchten nur den Wettbewerb der Frau, das ist der springende Punkt; sie stehen also in dieser Hinsicht unter den Künstlern. Die Kunst ist mithin auch hier der Pionier der Freiheit und Menschlichkeit, die Wissenschaft — in Deutschland, natürlich ganz und gar nicht in Preußen — hinkt hinterdrein. Wirthschaftlich betrachtet ist das natürlich ebenso falsch, wie es unsittlich und geistig unfrei ist. Das sieht man u. A. an dem rapiden wirthschaftlichen Aufschwung der Nordamerikaner und der „angelsächsischen Rasse", sofern man eine solche gelten läßt, überhaupt. Das wirthschaftlich freie und selbständige Weib ist ein Faktor dieses Aufschwungs. Man frage nur die Amerikaner.

Aber wohin gelange ich? Nun, das sind so Gedanken, die mir bei Max Dreyers emanzipatorischem Lustspiel durch den Sinn

schossen, die dieses Lustspiel nahe legt und zum Theil auch anregt. Dreyer führt uns nun das „moderne Weib“ einmal erstens im Geleite der lachenden Muse und zweitens nicht als Künstlerin, sondern als Wissenschaftlerin, und zwar als Aerztin vor, die das Wissen, das sie sich in der Heilkunst erworben, praktisch ausüben will. Nicht ein bloß komischer Vorwurf für ein Theaterstück ist das unter den noch heute obwaltenden gesellschaftlichen Beschränktheiten, sondern weit mehr noch ein tragischer, von der komischen Seite gesehen ein tragikomischer Stoff. Dreyers Kunst reicht noch nicht hin, ihn zu einem vollwerthigen literarischen Denkmal auszugestalten, aber der talentvolle Versuch ist überaus löblich. Er erfaßt das Sujet nicht mit der feinsten und reifsten Komik, wenn er auch den Ansatz dazu nimmt. Sein Humor neigt noch überall zum Derben, zum Schwankhaften, er ist noch nicht Herr seines Humors. Das lehrt auch die Fabel seines Stückes. Lisbeth Weigel hat Medizin studirt, mit dem Doktorhut und der Approbation kehrt sie in ihre kleine Heimathstadt Ostermünde — das überall auf der Karte des deutschen Vaterlandes zu finden ist — zurück. Die gesellschaftlich, geistig und sittlich noch im Mittelalter starrende Verwandtschaft, besonders die weibliche, die Dreyer allzu einseitig bevorzugt, war schon über das bloße Studium der „verlorenen Tochter“ erschrocken und außer sich; zum Entsetzen steigert sich die Aufregung aber, als Lisbeth gar den Entschluß äußert, in Ostermünde als Arzt zu praktiziren. Wo bleibt da die Weiblichkeit? Die Weiblichkeit einer Hebamme und Krankenschwester läßt man gelten, obgleich im Innersten auch wohl nicht als weiblichste Weiblichkeit, — aber eine mit allen Geschicklichkeiten der Wissenschaft ausgerüstete, promovirte Jungfrau — eine, die sich das Recht annaßen will, Rezepte zu schreiben, zu seziren und amputiren — die ist auf keinen Fall zu dulden, die ist nicht mehr „weiblich“. Warum nicht? Ja, das wissen die lieben Leute eigentlich selber nicht, der Herr Usus, der Tyrann von Groß- und Klein-Mottenburg, hat sie's so gelehrt. Und der Herr Usus ist noch mächtiger als der Herr Pfarrer und der Herr Lehrer und der Herr Doktor und der Herr Landrath und alle übrigen Herren. Onkel Christian, der alte Seebär und Kapitän, der wahrscheinlich auch die Küsten jenseits des großen Heringsteiches zu befahren pflegte und daher weiter sieht als die im Lande gebliebenen Ostermünder, ist eigentlich Schuld daran, daß sein „Lütting“, die Lisbeth, ihrem wissenschaftlichen Drange gefolgt und Mediziner geworden ist; daß sie nun ihre Wirksamkeit in dem heimathlichen Neste entfalten will, kommt ihm selber bedenklich und spaßig vor; er macht sie mit besagtem Herrn Usus in einer Unterredung auch gründlich bekannt. Lisbeth aber will

auf ihrem mit dem Doktorhut geschmückten Kopf bestehen. Die ganze Sippe wendet sich von ihr ab, die ganze Einwohnerschaft verschwört sich gegen sie, als würde sie durch ihre etwaigen Rezepte moralisch und physisch vergiftet werden. Lisbeth aber bleibt sich selber treu. Selbst ihrem reichen Bräutigam Ferdinand Saubert, — Großkaufmann und schwedischer Vicekonsul —, der tolerant genug denkt, um das Frauenstudium prinzipiell gelten zu lassen, doch nur so als geistige Donquichoterie, giebt sie kurz entschlossen den Laufpaß, weil er die praktischen Folgerungen nicht zuläßt und ihm der „Mann" mit den altherkömmlichen gesellschaftlichen und ökonomischen Vorurtheilen noch im Blute steckt. So ist sie nun das moderne „starke" Weib, das ganz allein steht, von allen befehdet, dem Ibsenschen „Volksfeind" ähnlich. Und wie diesem, so steht auch ihr zum Glück ein Freund in Onkel Christian zur Seite, und noch ein anderer, junger, der sie liebt, ein Kollege Dr. Wiesener, dem sie aber zunächst sehr gram ist. Dieser junge Arzt ist ebenfalls ohne Praxis in dem lieblichen Ostermünde, und zwar auch wegen der sittlichen Größe der schämigen Ostermünder, die einen unverheiratheten Frauenarzt nicht konsultiren mögen; er begeht aber Lisbeth gegenüber den Fehler, ihr seine Liebe in gleichfalls „rückständiger" männlicher Ueberlegenheit zu verrathen, was Lisbeth in ihrer hilflosen Lage und in ihrer Selbstherrlichkeit nur noch mehr verbittert. Aber die Noth wird immer größer, die letzten Reste ihres Kapitals schmelzen dahin, schon kann Onkel Christian hoffen, von ihr „angepumpt" zu werden. Da kommt Dr. Wiesener auf einen herrlichen Einfall, der nun freilich bloß eine schwankhafte Wendung und Lösung der Schwierigkeiten ist. Kollege Wiesener macht Lisbeth geradezu einen Heirathsantrag; er stellt ihr vor, daß sie beide als verehelichtes Doktorpaar in ihrem moralischen und gesellschaftlichen Glanze wieder hergestellt und von den guten Ostermündern respektirt und konsultirt werden würden. Lisbeth weigert sich; von einer Ehe will sie nichts wissen, Wiesener wolle ihr nur helfen, sie nur unterkriegen. Der Kollege nimmt sie nun auf seine ruhige Art „in Behandlung"; er weiß die Sache so zu drehen, daß sie einzusehen scheint, es gelte nur, ihm einen Freundschaftsdienst zu erweisen. Sie solle ihn nur zum Schein heirathen, damit sie beide aus der Klemme kämen. So zähmt er seine Widerspenstige; sie geht auf den nicht nur psychologisch heiklen Vorschlag ein. Damit endet der zweite Akt und die Noth des ärztlichen Paares. Im dritten Akt sehen wir sie plötzlich von Patienten überlaufen; die Ehe zwischen den beiden Doktorhüten — denn nur diese haben sich ja geheirathet — hat auf die Schamhaftigkeit und auch auf den Gesundheitszustand des Ostseenestes den

überraschendsten Einfluß gehabt; die ärztliche Firma „Wiesener u. Co.“ ist überlaufen. Das Pärchen praktizirt schiedlich, friedlich; Jeder hat sein Reich für sich in der gemeinsamen Wohnung. Der Liebes-bazillus haust jedoch darin, und er hat eine so um sich greifende Kraft, daß schließlich das gemeinsame Wohnzimmer, die gemeinsame Mahlzeit, die ganze Atmosphäre und Stimmung von ihm durch-seucht wird. Er verdirbt auch den Charakter der trotzigen Doktorin, er findet den Weg in ihr Herz, sie ist angesteckt und weiß es selber nicht und wehrt sich vergebens bis zum Aeußersten. Diesen An-steckungs- und Umwandlungsprozeß, bei dessen Behandlung der männliche Dokter sehr schlau auf den Zustand seiner unbewußten Patientin eingeht, führt uns Dreyer in sehr feiner und wahrer psychologischer Entwickelung vor Augen, und das eigentlich bildet den Hauptreiz und den besten, gelungensten Theil seines Stücks. Natürlich wird aus der Scheinehe eine wirkliche; und mit der end-giltigen Moral können Alte und Neue, Halbe und Ganze zufrieden sein: Amor ist der gescheidteste Arzt, auch das „moderne Weib“ ist und bleibt Weib und vermag es zu bleiben; auch wenn an Verstand und Kunst, an Wissen und Können dem Manne gleich, bewahrt es sich doch sein weibliches Herz rein und keusch.

Schade, daß Dreyer die Ergiebigkeit seines Sujets für Pikanterien, Zweideutigkeiten und derbe Späße allzu behaglich ausnutzt. Schade auch, daß er andererseits die Fabel nicht reich-haltiger und tiefer ausgestaltet; bei der bisweilen etwas ober-flächlichen Komposition laufen noch Längen mit unter. Auch macht sich manchmal eine gewisse Dürftigkeit in den Situationen, ein Mangel an Stimmung geltend. Einzelne Charaktere sind originell entworfen, wie der Dr. Wiesener, der Onkel Christian, die Auf-wärterin Krohn, der Backfisch Marie; trefflich ins Einzelne durch-geführt ist der Charakter der Hauptperson Lisbeth. An die übliche Schablone erinnern die Kleinstädterinnen und die alte Jungfer. Der Hausbesitzer Jantzen ist eine in ihrem Werthe sehr zweifelhafte Episodenfigur, deren lückenfüllende Tendenz ins Auge springt. Im Ganzen und im Einzelnen ist das Lustspiel also nicht ausgereift; es macht den Eindruck einer dramatisch geschauten novellistischen Arbeit. Dreyer ist ja von der Novelle und psychologischen Skizze hergekommen, daher nehmen sich seine dramatischen Versuche, trotz des entschiedenen dramatischen Talents, bei der Lektüre besser aus als — anscheinend — auf der Bühne. Aus der hiesigen Auf-führung darf man allerdings in dieser Hinsicht keinen Schluß ziehen. Denn hier fehlte eine Darstellerin für die Hauptperson des Fräulein Doktor, und damit ist das Schicksal des Stückes hier besiegelt. Immerhin darf nicht verkannt werden, daß Fräulein Engl,

die ausgezeichnete Wirthin im Weißen Rößl, der Rolle wenigstens durch ungezwungene Natürlichkeit gerecht zu werden strebt; man merkt es aber, daß sie die hohe und feine Originalität derselben nicht erfaßt hat. So belustigend die Künstlerin im „Weißen Rößl" ist, dessen bereits fünfzigste Wiederholung hier am Orte die Verfasser ihr in erster Reihe zu danken haben, so langweilig ist sie als Lisbeth Weigel. Der Humor dieser weiblichen Charakterfigur, die nicht eine Spur Typisches hat und ganz Eigenart ist, derengleichen die deutsche Bühne wohl noch gar nicht besaß, ist dem einer Rößlwirthin diametral entgegengesetzt, Himmel und Erde sind sich näher als diese beiden Humore. Wissenschaftliches — nicht etwa sogenannt gelehrtes — auf den Beruf hindeutendes Wesen, das Bewußtsein der Selbständigkeit und Ueberlegenheit über das Alltägliche muß sich mit echt weiblichem Empfinden und Fühlen zu einer ganz eigenartigen Mischung einen. Die Schwierigkeit dieser Aufgabe macht ein Verfehlen, auch bei einer so tüchtigen Schauspielerin wie Fräulein Engl, begreiflich und verzeihlich. Aus der Stelle im dritten Akt, wo Lisbeth und ihr Kollege sich über ein medizinisches Thema in Kürze unterhalten, ersieht man deutlich, daß die durch die wissenschaftliche und berufliche Thätigkeit in den Charakter gebrachte originelle Schattirung der hiesigen darstellerischen Bemühung unerreichbar ist; das ist aber auch von Anfang an klar. Um so besser aber gelang es Fräulein Engl, das rein Weibliche im Wesen der Lisbeth zur Geltung zu bringen, namentlich bei der Umwandlung aus dem eigensinnigen in das liebend nachgebende Weib. Kleineckes Onkel Christian ist ein glänzendes Kabinetstück, ein Beweis, was ein wirkliches Talent aus einer solchen, leider allzu flüchtig hingeworfenen Episodenfigur zu schaffen vermag. Allerdings darf man nicht vergessen, daß solche Episodenfiguren, deren Wesen bei ein paar hervorstechenden Zügen meist auf der Hand liegt, unendlich viel leichter richtig zu gestalten sind, als Rollen, die das Stück tragen. Der Ueberreichthum an gelungenen Episodenfiguren in den modernen Stücken, bei meist schwächlich und schwankend gezeichneten Hauptpersonen, ist ein Beweis mehr für den Mangel an wirklich genialer dramatischer Gestaltungskraft der Modernen. — Es fehlte der Vorstellung der rechte Schick und Geist und das kann unmöglich, trotz der gerügten Schwächen, allein am Stück liegen, denn in Berlin hat es außerordentlich gefallen. Dreyer ist einer der talentvollsten jüngeren Dramatiker; seine Arbeiten haben Anspruch auf volle und sorgfältigste Würdigung.

Dreyer.

Großmama.

Aufgeführt im Oktober 1898 im Residenztheater zu Hannover.

Der Charakter-Schwank, ein neues Genre.

Modern reformerischen Ideen war Max Dreyer, einer der hoffnungsvollsten jungen Dramatiker, in seinen vor diesem Schwank erschienenen größeren Stücken zugethan, mochte er sie ernsthaft behandeln, wie in den Dramen „Drei" und „Winterschlaf," oder humoristisch, wie in der Komödie „In Behandlung". Neuerdings hat er seinen Blick auf das — sozusagen — „allgemein Menschliche" gerichtet. Auch technisch neigte er sich in seinen ersten Stücken der „Moderne" zu, aber selbstständig blieb er in der Straffung des Stoffs und in feiner psychologischer Motivirung. Verwiesen ihn diese Vorzüge besonders auf die Novelle, in der er sein Thema auch bei humoristischen Vorwürfen behaglich ausspinnen und vertiefen konnte, — wie denn auch sein Novellenbuch „Frauenwille" meiner Ansicht nach immer noch fast das Beste enthält, was er geleistet hat — so sind sie dem Lustspiel- und gar dem Schwankdichter eher hinderlich als fördersam, und Dreyer hat ein bedeutendes Talent für den Schwank. Hier muß Wasser in den Wein gethan werden, und kam Dreyer schon in dem Lustspiel „In Behandlung" dem auf diesem Gebiete herkömmlichen Geschmack ein wenig entgegen, so in dem neuesten vieraktigen Schwank „Großmama" noch um vieles mehr. In literarischer Beziehung ist das zu bedauern; indessen wird sich der Dichter ohne Zweifel bald wieder auf seine offenbare literarische Mission, uns das deutsche Lustspiel oder den deutschen Schwank der Gegenwart zu schaffen, besinnen. Denn das Zeug dürfte er dazu haben. Sein Humor ist bei aller Berechnung auf die Theaterwirkung nicht gekünstelt, sondern urwüchsig und sein persönliches Eigen; seine Personen schmecken, wie man sagt, nach dem Boden, auf dem er sie beobachtet und von dem er sie hergeholt hat. Er ist selbst geborener Mecklenburger; so liegt ihm der knorrige Humor und Witz seiner Heimath in allen Gliedern, und daß sein Humor nicht an der Scholle haften bleibt, vielmehr einen allgemeineren deutschen und menschheitlichen Charakter anzunehmen vermag, dazu verhilft ihm seine reiche Bildung, sein weltstädtischer oder besser noch weltmännischer Blick. Es wäre sehr schade, wenn Dreyer nicht die höchsten Anforderungen an sich stellte und allzu schnellem Produziren verfiele, dem Tode zwar nicht des Genies, aber des Talentes. Die eilfertige Mache liegt bei dem neuesten Schwank

in den beiden letzten Akten auf der Hand. Hätte sich Dreyer nicht bereits die Gunst der Theater erobert, so würde es ihm ganz sicher nicht gelungen sein, seiner „Großmama“ mit diesen beiden Akten zur Aufführung zu verhelfen. Das prächtige, humorvolle Charakterbild, das er in den beiden ersten Akten vor uns hinstellt, wodurch das Stück zu einem in dieser Art neuem Genre, dem Charakter-Schwank, wird, verflacht er namentlich im dritten — der besser mit dem vierten in einen zusammengezogen würde — durch die geradezu leichtfertig motivirte Bekehrung seines Weiberfeindes zu der Arbeit eines Anfängers. Ich weiß wohl, von der Bekehrung allein oder merkbar durch die wieder erwachende Neigung zur Jugendgeliebten sah der Dichter bei seinem pommerschen Baron als allzu verbrauchtem Motiv ab; er spintisirte sich's feiner heraus: die ehemals verehrte Base muß durch den Trick, daß sie dem Jugendfreund, ohne die Absicht zu verrathen, den Spiegel vorhält, in dem er seine junggesellenmäßige Verkommenheit und Verbohrtheit in ihrer ganzen lächerlichen Abscheulichkeit sieht, in ihm den Ekel vor sich selber und seinem zwecklosen, nur dem Dienste des Bauches geweihten Dasein, sowie seinen Ehrgeiz und sein Pflichtgefühl erwecken. Das ist ja gewiß an sich ein sublimer Einfall; der Haken ist nur, daß, wenn der Baron nicht so einfältig ist, um die weibliche List nicht zu durchschauen, er bei seiner Anschauung von den Weibern sicherlich nicht auf diese Leimruthe kriecht, — und er kann so einfältig nicht sein, da er sich in den beiden ersten Akten als sehr witzigen und offenen Kopf zeigt; — ist er aber wirklich ein so naives Gemüth, daß diese weibliche Finte bei ihm verfängt, so ist er eben wieder nicht der Weiberfeind, wie er in den ersten Akten geschildert wird. Kurz, beim dritten Akt geht die psychologische Wahrscheinlichkeit total in die Brüche, und die Lösung ist im Grunde genau so oberflächlich, wie in dem Schwankmittelgut, mit dem wir so oft beunglückt werden. Nur einige famose Situationen und derbe Schlager halten das Interesse wach. Die Fabel des Schwanks ist lustig genug, wenn auch nicht gerade sehr originell. Joachim Baron von Wesenberg hat in seinen jungen Jahren mit einer Braut abschreckende Erfahrungen gemacht; er hat infolge dessen der ganzen Weiblichkeit abgeschworen und lebt auf seinem Gute nur materiellen Genüssen und seinem Weiberhasse. Nur männliche Bediente dürfen um ihn sein; sein Koch führt das Regiment. Da schneit plötzlich seine von ihm früher verehrte Base Mathilde, verwitwete Frau v. Mierendorff, mit zwei erwachsenen Töchtern und einer Enkelin im Steckkissen, und außerdem einem Kindermädchen und einer „geprüften Jungfer“ bei ihm zum Besuch herein, überblickt die Lage der Dinge, läßt sich durch alle hochkomischen Kunststücke des Barons nicht aus dem Felde schlagen, sondern

behauptet es siegreich. Sie kriegt den dicken Vetter mir nichts dir nichts herum und heirathet ihn. An erschütternd lächerlichen Scenen und Episoden, an urwüchsigen Witzen ist kein Mangel. Die Gestalten des Barons, den Matthaes leider nicht genug als Landjunker charakterisirt, des Bedienten Friedrich, des Kochs, des Inspektors, des pommerschen Kindermädchens, selbst des nur ganz flüchtig skizzirten Arbeitsmannes sind gar nicht todt zu machende, dem Leben mit genialer Frische entnommene Menschen; weniger schon ist die Jungfer gelungen, ins Schablonenhafte und Blasse fallen mehr oder minder die Witwe — was sehr zu bedauern ist, da sie doch die „Klinke" des Schwanks in der Hand hat —, die beiden Offiziere und die ältere Tochter; dagegen hat Lotte, der Backfisch, nichts vom abgegriffenen Bühnentypus an sich, zeugt vielmehr von origineller Beobachtung und ist fein skizzirt. Die Gabe, eigenartig zu charakterisiren, fiel diesmal bei Müller (Koch Fehlhaber) und bei Gotthard (Fähnrich v. Barckow) besonders angenehm auf; und der allerdings sehr dankbare Friedrich Stemlers wirkte geradezu zwerchfellerschütternd.

Georg v. Ompteda.

Eheliche Liebe.

Aufführung am 5. April 1899 im Königl. Theater zu Hannover.

Schein=Reichthum an dramatischen Talenten.

Der junge Freiherr von Ompteda ist ein feinsinniger Novellist, der, dem Zuge der modernen Schriftsteller, für die Bühne zu arbeiten, nachgebend, doch, wie so viele andere, aus seiner geistigen Haut nicht heraus kann. Es handelt sich in seinen Stücken um Probleme, die im Kern novellistisch erfaßt sind und die in Form und Ausführung den Eindruck dramatisch zugestutzter und bühnenmäßig dialogisirter Novellen machen. In keiner Zeit gab es mehr Bühnenschriftsteller als heutzutage, und keine Zeit war verhältnißmäßig ärmer an wirklichen dramatischen Talenten. Die Beherrschung gewisser theatralischer Mittel ist beinahe Gemeingut unserer Bildung geworden, und wer ein paar effektvolle Scenen zu schreiben versteht, glaubt nun auch ein Drama, eine Tragödie, wenigstens aber ein Schauspiel, natürlich mit einem dem modernen Leben entnommenen Stoffe, ein Lustspiel oder gar einen Schwank fertigzubringen. Die kindische und atavistische Zerstörung der geschlossenen

dramatischen Form, — der Errungenschaft der bisherigen großen Dramatiker, der weltliterarischen Entwickelung des Dramas, — bestärkt unsere Schriftsteller in dem flüchtigen Wahn, es eigne sich alles für die Bühne, was sich nur dialogisch durch mehrere Personen erörtern läßt, wenn sich nur eine Idee ergiebt, die sich in den Schein einer Handlung umwandeln läßt. Etwas Aehnliches sehen wir überall, wo die Behandlung gewisser Kunstformen Gemeingut der Gebildeten geworden. Jeder allgemein Gebildete kann heutzutage irgend ein Erlebniß in erzählender Form wiedergeben und niederschreiben, und an die Lyrik wagt man nur mit Schaudern zu denken. Die gebildete Sprache denkt und dichtet für uns, und nachdem ein gewisses dramatisches Empfinden bei fortgesetzter Einwirkung der Werke unserer großen Dramatiker uns in Fleisch und Blut übergegangen, glauben wir nun auch, unsere Einfälle und Erlebnisse ohne Mühe in eine dramatische Form kleiden zu können. Die pekuniären Erfolge, die manchen Bühnenautoren dieser Art allzu leicht in den Schoß fallen, reizen überdies jeden Gebildeten, der die Feder schriftstellerisch zu handhaben weiß, diesen Weg müheloſen, großen Erwerbs auch zu versuchen. Daher die Unmasse von sogenannten neuen Stücken, mit denen uns jedes Jahr heimsucht und die so schnell verschwinden wie sie auftauchen. Moderne Dramaturgen lassen sich dadurch zu dem Irrthum verleiten, für das Drama sei eine neue Blüthezeit angebrochen oder werde demnächst anbrechen. Prüft man aber die Erzeugnisse auf ihren inneren dramatischen Werth, so kommt man zu dem unzweifelhaften Ergebniß, daß wir außerordentlich arm an Dramatikern sind, die auch nur einigermaßen dies Prädikat verdienen. Im Gegentheil, unsere Zeit ist weit eher episch — im weitesten Sinne dieses Fachausdrucks — und lyrisch veranlagt, als dramatisch. Diese Wirklichkeitsschilderung, diese feine Stimmungsmalerei, diese minutiöse, psychologische Analyse, dieses artige, so oft innerlich verlogene Spiel mit mystischen und religiösen Motiven, was ja doch nur und nur eine leicht erklärliche Mode ist, eine literarische Unwahrhaftigkeit, die mit ihrer Veranlassung verschwinden muß und die aus ganz verstandesmäßiger Berechnung kultivirt wird, — wie in aller Welt soll all das, trotzdem oder gerade wenn es in dramatischer Form sich zeigt, als ein Beweis besonderer dramatischer Veranlagung unserer Schriftsteller und Dichter gelten können? Bei nur sehr wenigen dieser modernen Erzeugnisse haben wir die unmittelbare Empfindung und Ueberzeugung, als seien sie mit ursprünglicher Gewalt einer echten dramatischen Begabung entsprungen. Der Kompromiß zwischen allen möglichen Arten künstlerischer Konzeption mit einer äußerlichen dramatischen Form ist fast überall

bemerkbar. Freilich tritt diese Beobachtung nicht immer so greifbar uns entgegen wie bei dem Ompteda'schen dreiaktigen Schauspiel, welches uns zu diesen Bemerkungen veranlaßt. Der Autor bietet uns disjecta membra novellistae, es fehlt an einer dramatischen Handlung, nur die beiden ersten Akte erregen eine gewisse Spannung, die mit dem Schluß des zweiten völlig erschöpft ist; der dritte Akt ist ein vom dramatischen Standpunkte aus gänzlich überflüssiges Anhängsel, das weder zur abschließenden Entwickelung einer Handlung noch auch nur eines charakteristischen Wollens nöthig ist, und lediglich eine Konzession an die reine Aeußerlichkeit bildet, den Abend zu füllen und der Sache einen Abschluß zu geben, den ein im Denken und Handeln allzu bequemes Publikum wohlwollend mit in den Kauf nimmt. Auch die These ist so alltäglich wie möglich. Eheliche Liebe hat oft nichts gemein mit der Leidenschaft, die sich zwischen Mann und Weib auf den ersten Blick entzündet; diese Leidenschaft vergeht, und es zeigt sich dann erst, ob die Gewohnheit des gemeinsamen Lebens und Strebens, wie es die Ehe und die Familie mit sich bringt, eine dauernde Neigung, die allen Stürmen Stand hält, geschaffen hat. Sogenannte Vernunftehen, aus wesentlich anderen Gründen geschlossen als denen leidenschaftlicher Liebe, können viel glücklicher verlaufen als Liebesheirathen. Herr Victor Schröter hat sich nach einer ziemlich wild verlebten Jugend, in der er sein Vermögen durchbrachte, zu jener weit verbreiteten Ansicht bekehrt und sich, um seine zerrütteten Verhältnisse zu arrangiren, der Heiratsvermittelung bedient. Ein früherer kassirter Offizier, alter Aristokrat, durch das „verfluchte jeu" ruinirt, hat ihn in aller geschäftlichen Form auf die junge Millionärin Hedwig aufmerksam gemacht, die nur den Fehler eines lahmen Fußes besitzt. Schröter hat sich der Dame genähert, diese sich sofort in ihn verliebt, und da sie ein prächtiges Geschöpf und eine ausgezeichnete Hausfrau und Mutter ist, so hat auch Schröter in einer nunmehr bald zweijährigen Ehe wahre Neigung für seine Frau gefaßt. Je mehr er sie schätzen und lieben lernt, desto mehr quält ihn der Gedanke, daß er sie durch eine Vermittelung gewonnen, sozusagen erkauft hat. Sie dagegen, in dem Wahn, ihr Mann habe sie nicht ihres Geldes wegen, sondern aus echter Liebe genommen, betont immer wieder ihr Glück, daß dies so und nicht anders geschehen und daß sie nicht das Opfer materieller Berechnung geworden sei, wie sie ihres körperlichen Fehlers halber habe fürchten müssen. Plötzlich taucht nun jener Offizier wieder auf; er hatte freilich seine ausgemachte Provision erhalten, aber wegen einer Spielaffäre, die ihn aufs Neue mittellos gemacht, muß er nach Amerika flüchten; er braucht Geld, Schröter soll's ihm nun geben. Da fühlt dieser

aufs brennendste die Schmach, die ihn diesem Manne in die Hand geliefert; zum zweiten Male will er, wie er sagt, sein Weib nicht kaufen; er verweigert dem Flüchtling die Hilfe. Dieser droht mit Enthüllung und setzt seinem Klienten eine kurze Frist; er werde wiederkommen. Beim nächsten Besuch trifft er Schröter nicht zu Hause, aber dessen Frau, die bereits erfuhr, daß ihr Gatte eine wichtige Angelegenheit mit dem Fremden zu ordnen hat. Herr v. Suberseaux, der ehemalige Offizier, will ihr nun wohl zunächst auch den wahren Sachverhalt mittheilen, die Liebenswürdigkeit und das eheliche Glück der Frau aber wecken den alten Gentleman in ihm; er verschweigt den wahren Anlaß seiner Geldforderung und schiebt diesen auf eine alte Spielschuld Schröters, die beglichen werden müsse, da er das Geld zur Reise nöthig habe. Hedwig verspricht ihm, ihren Gatten zur Zahlung zu veranlassen. Schröter kehrt heim, ist erst in tausend Aengsten, daß Suberseaux geplaudert haben könnte, faßt aber dann, als er sieht, daß eigentlich alle Gefahr vorüber sei, aus freien Stücken den Entschluß zur Beichte seiner alten Sünde vor seiner Frau. Hedwig stürzt aus allen ihren Himmeln; sie erklärt, alles sei nun zwischen ihnen aus, und stürzt davon. Dies ist der Schluß des zweiten Aktes und damit eigentlich der Schluß des Stücks. Denn die Liebe Hedwigs zu ihrem Mann wurde immerwährend so stark vom Autor betont, daß wir nicht, wie bei ähnlichen Ibsenschen Ereignissen, im Zweifel sind, ob die beiden Gatten sich wiederfinden werden. Eine Art Nora ist Frau Hedwig keineswegs, sie hat ja auch ihrerseits aus wirklicher Liebe geheirathet und ihr Mann ist ein Mustergatte. Also Schluß! Aber nein, wir sehen im dritten Akt die Gattin nach langer Krankheit wieder, blaß und leidend; sie und wir mit ihr erfahren von ihrer ausgezeichneten, liebevollen Mutter, daß Schröter keinen Augenblick von ihrem Lager gewichen ist und sie aufopfernd gepflegt hat. Dieser Beweis der Liebe ihres Gatten und das Glück eines jungen Paares, der Schwester Hedwigs und eines braven armen Hauptmanns, die sich kriegen, nachdem ein geschäftsmännisch auf Lieschens Hand spekulirender Prokurist Schröters, Dr. Pogge, mit seiner Bewerbung unter Einwilligung des nun ganz menschlich fühlenden Gatten Hedwigs in aller Form mit seiner Werbung abgeblitzt ist, — dies alles und dazu die unerstorbene Liebe Hedwigs selber führen unter dem Segen der alten guten Schwiegermama wieder zum Frieden und zum Glück. Der langsam sinkende Vorhang trennt uns von den glücklichen Folgen einer durch Heirathsvermittlung gestifteten Ehe. Aber er trennt uns nicht von dem Zweifel an der höheren moralischen Berechtigung der Beichte des Ehegatten. Es muß ja heutzutage auf der Bühne nach Ibsenschem

Muster in einem ordentlichen modernen Schauspiel gebeichtet werden, das gehört zum modern-dramatischen guten Ton. Meistentheils ist solch eine Beichte ein schlecht motivirter Unsinn, bisweilen, und so im vorliegenden Fall, eine durch bloße moralische Caprice verursachte Brutalität. Warum diese vertrauende liebende Frau durch ein Wortbekenntniß aus ihrem Glück reißen? Der Stolz der Selbstbefreiung und die Sühne zeige sich durch die beständige That, nicht durch ein Bekenntniß, daß bei einer tiefer fühlenden Frauennatur doch einen beständigen Stachel zurücklassen muß und nun erst recht wie ein beständig sichtbares Schwert über dem ehelichen Glücke hängt. Der moralische Stolz des Mannes ist befriedigt, aber der Herzensfrieden der Frau ist gestört. Und darum ist die Beichte des Gatten hier eine unmoralische Handlung, die seine Schuld nicht verringert, sondern vermehrt. Das ist der wundeste Punkt dieses anscheinend moralisirenden Schauspiels.

Daraus ergiebt sich auch der Fehler in der Charakterzeichnung. Nun ist alles gut, denkt der Autor am Schluß, aber wenn alles gut ist, so ist es schlecht, sehr schlecht, und wir ärgern uns über das Interesse, das wir an den beiden Hauptpersonen genommen haben. Was bedeuten uns die Konflikte so oberflächlich veranlagter und fühlender Menschen? Im Lustspiel läßt man sich dergleichen Typen gefallen, aber nicht im Schauspiel, das die Forderung, ernst genommen zu werden, erheben will.

Trotz alledem unterhält und fesselt das Stück die Zuschauer bis zu einem gewissen Grade, wenn es so gut gespielt wird, wie von den Kräften unseres Hoftheaters. Zwei Personen sind ausgezeichnet charakterisirt: der Heirathsvermittler und ehemalige Offizier von Suberseaux und die Schwiegermama Schröters, die alte Mutter Hedwigs. Jenen stattete Peppler mit scharf beobachteten Zügen eines herabgekommenen und doch noch Feingefühl bethätigenden Kavaliers aus, der zwischen Verzweiflung und Ehre im furchtbaren Streite liegt — eine meisterhaft skizzirte Figur, eine der besten Leistungen Pepplers; und die alte Dame, die Frau Schröter, bezauberte in der Darstellung der Frau Scholz förmlich durch ihre Herzensgüte, ihr frisches Wesen, ihren gesunden Menschenverstand, ihr Taktgefühl, ihren Humor. Alle übrigen Rollen sind eben nur Rollen und nähern sich mehr oder weniger der Schablone, leider gerade auch die Hauptträger der „Handlung", der Fabrikant Schröter und seine Frau Hedwig. Die Aufgabe der Nebenpaare soll es sein, die Idee der Liebe in und vor der Ehe mannichfaltiger zu vergegenwärtigen; es geschieht aber nur sehr kümmerlich.

Hermann Bahr.

Das Tschaperl.

Stück in 4 Aufzügen.

Aufführung am 10. Dezember 1897 im Residenztheater zu Hannover, mit Karl Wiene vom Dresdener Hoftheater als Gast.

Freilicht im Schauspiel.

Ueber Hermann Bahr ließe sich vieles Interessante sagen. Er steht in der vordersten Reihe der Wiener Modernen und hebt sich von der Schaar als Charakterkopf ab. Aber es gilt hier nicht, sein literarisches Vorleben zu betrachten, sondern einzig und allein sein neues Schauspiel, das er mit einer unter den Modernen häufiger anzutreffenden gesuchten Lässigkeit und scheinbaren Anspruchslosigkeit einfach „Stück in 4 Aufzügen" nennt. Warum er es nicht Schauspiel genannt hat, ist nicht recht einzusehen; vielleicht sind die Wiener gegen diese dramatische Gattung empfindlich geworden, seitdem unter der Etikette Schauspiel so viel Kunstwein aufgetischt wird. Nun gut, rechten wir mit dem Verfasser darüber nicht; es ist ein Stück Leben, aber ästhetisch kein Stückwerk, sondern ein nach althergebrachter Regel aufgebautes Schauspiel. Nach unserer Meinung bedeutet es einen Fortschritt und keine Reaktion, wenn die fähigsten Talente sich wieder die alte Technik nutzbar machen und, sie mit modernem Geist und Stoff erfüllend, an der jahrhundertelangen Entwickelung der dramatischen Architektonik verständig und vorsichtig weiterarbeiten. Man könnte sagen, daß auch im Drama an Stelle der überflüssig massiven und dekorativen Säulen und Gewölbe mit ihren mystischen und romantischen Schatten in unserer Zeit eiserne Pfeiler und breite hohe Fenster treten und dadurch Raum geschaffen und Licht und Luft zur Uebergenüge hereingelassen wird. Auge und Geschmack muß sich natürlich an die neue Kunst und den neuen Anblick erst gewöhnen.

Eine Art Freilicht-Schauspiel ist Hermann Bahrs „Tschaperl". Nüchternes, helles Licht liegt über dem Stoff und den Personen; eine grelle Satire läßt kein milderndes Halbdunkel und keine Verschleierung zu. Und wenn auch specifische Wiener Verhältnisse zu Grunde liegen, so erhebt sich das Stück doch durch die Behandlung des Vorwurfs und die Zeichnung der Personen zu einem Kunstwerk von allgemeiner Wirkung. Da ist ein Wiener Musikreferent und Journalist von niedriger Herkunft, Namens Aloys Lampl, der die Schülerin eines Conservatoriums geheirathet hat und mit

ihr schlecht und recht dahinlebt, oft genug unter Hunger und Kummer. Er hat sich mit der Ausbildung seiner Fanny Mühe gegeben, und eines Tages sieht er seine Mühe auf ungeahnte Weise belohnt. Frau Fanny hat eine einaktige Oper Schneewittchen komponirt und heimlich eingereicht. Das Werkchen wird angenommen, gefällt allgemein, Fanny ist mit einem Schlage die Berühmtheit des Tages geworden. Im ersten Akt, der fast allzu nüchtern exponirt, ist das Pärchen noch ein Herz und eine Seele. Die Oper ist noch ihr gemeinsames Werk, der Ruhm ihr gemeinsames Eigenthum; ja, Fanny hat nichts dagegen, daß ihr Mann nach dem üblichen Eherecht ihre Arbeit als die seine betrachtet und die Anerkennung, die sie findet, als sein persönliches Eigenthum reklamirt. Er thut dies besonders seinem Vater gegenüber, einem ehrenwerthen, beschränkten, aber gutherzigen und klar denkenden alten Philister, mit dessen Charakter der seine manchen Grundzug gemein hat. Er thut es auch vor dem Ehepaar Bininski. Auch der Pole Bininski ist der Mann einer „berühmten" Frau; freilich verdankt sie ihre Berühmtheit nur ihren körperlichen Reizen und er ist es mit cynischer Selbstlosigkeit zufrieden, der Manager seiner Frau zu sein und auch ihren Verkehr mit dem — König von Serbien zu dulden. Diesen Leuten, seinen charakterlosen, erbärmlichen aber „glücklichen" Gegenspielern ist Aloys von Anfang an und auch später überlegen, sowohl was richtige Werthung der Kunst als auch Charakterstärke und Manneswürde betrifft; den Kontrast der Gesinnungen eines Lampl und eines Bininski hat der Dichter im dritten Akte zu einer höchst wirksamen Scene verwendet. Dagegen fehlt unserem Helden jede Ueberlegenheit hinsichtlich seiner Frau und alle Selbstbeherrschung. Seine Beschränktheit hindert ihn, durch genügende Selbstzucht die guten Seiten seines Wesens auszubilden und zu einem innerlich freien Menschen zu werden. Die Erfolge seiner Frau, die ihn völlig mit seinem Musikverständniß und bald auch als Ehemann in den Schatten stellen; die Deputationen, der Verkehr mit den Kunstenthusiasten der höchsten Stände, deren Begeisterung selbstverständlich meist der hübschen, interessanten Frau, nicht ihrem Talente gilt, die Störungen in seinem nunmehr elegant eingerichteten Hauswesen, allerlei unverschämte Zumuthungen und nicht zuletzt auch die Begabung seiner Frau selbst, kränken seinen nicht überall unberechtigten Stolz, verletzen seine Eigenliebe, reizen seine Eifersucht. Kurz, der Ruhm seiner Frau wird ihm zur Hölle, und so bereitet er eine solche auch seiner Frau. Als innerlich wohlerzogener und freier Mensch hätte er sich die Liebe dieser Frau wohl erhalten und sich mit seinem Schicksal auseinandersetzen können; aber daran hindert ihn

eben die Beschränktheit seines Geistes; sein im Grunde durchaus braver und achtungswerther Charakter macht ihn deshalb zu einem unausstehlichen Pedanten und Despoten. Er will schließlich nicht einmal dulden, daß seine Frau ohne seine Erlaubniß ihr Talent weiter ausbildet und eine zweite Oper, die sie trotz des häuslichen Elends komponirt, zur Aufführung einreicht! Staunend über sich selbst und ihren Mann, ist die kleine Frau zum Bewußtsein ihres Talentes und ihrer Macht gelangt. Nicht ganz nur aus sich allein; der Versucher in der Gestalt des weltbekannten Tenors und Agenten Rosetti ist ihr genaht; er sagt ihr gerade heraus, daß ihr Mann das Hemmniß ihrer Entwickelung sei. Wolle sie sich ihm, dem Rosetti, anvertrauen, so solle sie jährlich 20000 Gulden haben, er wolle sie zur europäischen Berühmtheit, zum weiblichen Mascagni „machen". Aber ihren Mann müsse sie verlassen. Nun streiten Liebe und Talent in ihrem Busen; sie weist den Versucher von sich, aber der in seiner Gatten- und Manneswürde und auch als musikalischer „Erzieher" seiner Frau sich für schwer gekränkt haltende Aloys, überdies in dem Wahne befangen, seine Fanny wäre noch immer das „Tschaperl", das harmlose Schäfchen von ehedem, treibt sie durch einen brutalen Ausbruch seiner durch Alkoholgenuß gesteigerten Gereiztheit zum Entschluß. Sie verläßt ihn heimlich, sie geht zu Rosetti. Der vierte Akt, eine geniale Schöpfung, zeigt uns, wie der Nachts mit einem Rausche heimkehrende Gatte das Haus leer findet, den Brief seiner Frau liest, und wie nun, durch den Rausch getrieben, sein ganzes Innere sich entschleiert. Mit schärfster Beobachtung der Wirklichkeit läßt Bahr in bunter Flucht die Ausbrüche der Leidenschaftlichkeit, von der zartesten Aeußerung der Liebe bis zur Raserei der Eifersucht und dem wüthenden Pochen auf vermeintliche und wirkliche Rechte, an uns in der Darstellung dieser einen Persönlichkeit vorübereilen. Der fast den Akt füllende Monolog ist kein Bühnenmonolog „alten Stils," denn er ist das Selbstgespräch eines Trunkenen, und dabei wendet sich dieser an die Büste seiner Frau, bis er sie in der Einbildung, ihr Lächeln verhöhne ihn, zertrümmert, — ein seit Narziß mehrfach, aber wohl nie so geistreich gebrauchtes Motiv. Dann weint er sich wie ein Knabe an der Brust seines alten Vaters aus, der inzwischen, von der Frau vorher benachrichtigt, eingetroffen, ihn in seiner trockenen, philiströsen, aber herzlichen Weise tröstet, über den auf dem Sopha endlich Einschlummernden die wärmende Hülle breitet und sich dann selbst auf einem Stuhl zum Schlafe niederläßt. „Du glaubtest, Deine Frau sei das Tschaperl, aber nun hat sichs gezeigt, daß Du selber es warst." Damit schließt das Stück.

In dem ganzen Werke herrscht, was Sprache und Darstellung betrifft, die einfachste, nüchternste Alltäglichkeit; fast kein Ausdruck aus einer höheren Gedankensphäre, keine geistreiche Sentenz begegnet einem. Und doch ist Alles mit eindringendstem künstlerischen Ermessen erwogen und geordnet und nicht sowohl in der treuen, nur hier und da leicht karikirenden Abbildung der Menschen wie sie sind, als vielmehr in der Geschicklichkeit, mit der der Dichter sie in das hellste Licht einer souveränen Satire und Ironie rückt, offenbart sich eine große Begabung. Ja, die Idee des Stückes selbst wird vom Dichter satirisch behandelt: denn schon die Thatsache, daß das Schicksal zu einem solchen Manne ein solches Weib gesellte, wirkt als höchste Satire des Schicksals selbst. Dazu werden in allen übrigen Personen gesellschaftliche Mißstände gegeißelt und man könnte über jede einzelne einen eigenen Aufsatz schreiben.

Unendlich Vieles ist bei der Darstellung der Hauptperson dem Schauspieler anheimgestellt. Nur ein Meister im Fache der Charakteristik kann diese Rolle zur vollen Geltung bringen. Das ist Karl Wiene in jeder Hinsicht gelungen. Er wußte überall mit sicheren Umrissen den merkwürdigen Charakter des Aloys Lampl, wie wir ihn im Vorhergehenden skizzirten, in täuschender Lebenswahrheit zu gestalten und letztere niemals zu verletzen, so daß dieser doch so kleinliche Mensch zu einer Gestalt von künstlerischer und psychologischer Bedeutung ersten Ranges emporwuchs. Hier ist die musterhafte deutsche „naturalistische“ Darstellung, oder sie ist nirgends. Welch erschütternde tragische Färbung wußte Wiene den Kämpfen in der engen Brust dieses Armen am Geiste zu verleihen. Ich schäme mich nicht, zu gestehen, daß mir die Thräne ins Auge trat. Auch dieses Werk und diese Darstellung werden am tiefsten alle diejenigen begreifen, die sie in der einen oder andern Form — wie Hauptmann in der Widmung der „Einsamen Menschen“ sagt — erlebt haben. Solch ein einsamer Mensch ist ja auch dieser kümmerliche Aloys Lampl, seine Einsamkeit ist aber nicht in dem hohen Fluge seines Geistes, sondern in der Einseitigkeit und Beschränktheit seines an sich löblichen Charakters begründet. Die übrigen Darsteller haben den Anforderungen des Stückes mehr oder weniger nicht recht genügt.

Georg Hirschfeld.

Die Mütter.

Schauspiel in 4 Akten.

Aufgeführt am 15. November 1898 im Residenztheater zu Hannover.

Neue Moden alte Moden.

Das moderne Theater ist der reine Kramladen für neu aufgeputzte alte Kleidermoden. Es giebt bekanntlich gar keine neue Erfindungen in der Mode; die Pariser, Wiener und Londoner Schneidergenies komponiren nur diese und jene Eigenthümlichkeiten vergangener Zeiten zu neuen Anzügen, Hüten und dergleichen. Aehnlich ergeht es unseren Bühnendichtern. Ihr Naturalismus wirkt bloß durch den grellen Kontrast gegen den talentlosen und verblaßten Klassizismus als neu; alle seine Bestandtheile sind stets in den Literaturen vorhanden gewesen. Der Romantismus, Symbolismus 2c. ist auch nur insofern „neu", als er lange nicht in Mode war, ja naturalistische und Märchendichtung haben schon ehedem zu gleicher Zeit das Publikum ergötzt, gerade wie heutzutage. Es scheint in der That nichts Neues hinter den Theaterlampen mehr ersprießen zu können, auch nachdem die elektrische Beleuchtung Gas und Kerzen ersetzt hat. Das ist auch ganz selbstverständlich, denn die Möglichkeiten sind auf dramatischem Schaffensgebiete ebenso begrenzt wie in anderen Kunstgattungen; es sei nur denen gesagt, die sich eine holde Naivetät bewahrt haben und sich durch ein zeitweiliges fürchterliches Getöse angeblicher „Neuerer" mit gläubigem Erstaunen imponiren lassen. Georg Hirschfeld nun gehört zu den jungen Bühnendichtern, die mit großem Geschick alten Moden dadurch den Reiz der Neuheit geben, daß sie sie durcheinander mischen. Denn was er in seinem Schauspiel „Die Mütter" bietet, ist ja, ebenso wie in seinem späteren Stück „Agnes Jordan", das alte Familienrührstück, das, auf die Autorität Diderots hin eingeführt, unter Iffland und Kotzebue die deutsche Bühne geradezu mit seiner Sentimentalität und seinen Thränengüssen überschwemmte, verseuchte. Aber der entschieden sehr talentvolle Dichter hat für das sentimentale Sumpffieber ein Gegenmittel zur Hand: er schiebt ein mit naturalistischer Treue wirkendes Genrebild aus dem Leben der Aermsten in seine bürgerlichen Verschwommenheiten hinein, gleichsam eine nackte Felsenpartie mit scharfen, schroffen Umrissen in eine wässerig verschwimmende Gegend, und sofort erregt und belebt er das Interesse durch diesen Gegensatz. Die einfache Fabel seines schon alten Stückes — denn heutzutage veralten bei der Ueberproduktion

die Theaterstücke schnell, und was zwei, drei Jahre zurückliegt, ist schon so gut wie abgethan — ist in Kürze folgende: Die Kaufmannsfamilie Frey hat das Unglück, einen Sohn Robert zu besitzen, der aus der Art geschlagen ist und nicht Kaufmann, sondern Musiker werden will. Der alte, Gott sei Dank vor dem Beginn des Stückes verstorbene Frey ist ein Tyrann; auch bei seiner Frau und seiner Tochter unterdrückt er jeden höheren Schwung; sein Bruder, den wir persönlich kennen lernen, ist ganz seiner Meinung und hetzt gegen den musikalisch begabten Sohn, der durchaus nicht das Gewerbe seines Vaters, sondern lieber die Flucht ergreift. In Berlin sehen wir ihn als Geliebten einer armen Arbeiterin, die mit Poliren und Putzen von Silbersachen ihr Brod erwirbt und in treuer Liebe ihren Robert unterhält, in dem Wahn befangen, er „arbeite“ beständig an seinen großen musikalischen Plänen, von denen er immer spricht, die er aber wegen fehlender Ausbildung und mangelnden festen Willens nicht ausführen kann. Zwei Jahre schleppt er sich so dahin; da erfährt er den Tod seines verhaßten Vaters, und Sehnsucht ergreift ihn nach dem Heim der Mutter und der Schwester, fort aus der salmiakdurchdufteten Atmosphäre der armen Marie. Er schreibt an seine Schwester Hedwig, diese zeigt ihrem Verehrer, dem tüchtigen Musiker Rolf, den Brief. Rolf weiß nun auch Roberts Mutter wieder für den Sohn in Liebe zu entflammen, obgleich diese Mutter sich zwei Jahre nicht um den Sohn bekümmert hat. Rolf geht nach Berlin und bestimmt den Entlaufenen zurückzukehren. Feierlicher Empfang, allgemeine thränenfeuchte Rührung. Die Mutter bäckt eigenhändig zwei große „altdeutsche“ Napfkuchen, die Robert so gern ißt, holt sie selbst aus dem Keller, fällt dabei noch die Treppe herauf und läßt sich trotzdem in der wieder erwachten Liebe zu ihrem Sohne nicht stören. Marie aber, die arme Sitzengelassene, eilt ihrem Bräutigam nach; seine Schwester Hedwig indeß weiß mit vielen schönen Worten Marie zu bestimmen, von Robert abzulassen; er würde ja in Berlin in ihrer Dachkammer zu Grunde gehen und sich nicht ausbilden können, und sein Talent sei doch sein eigentliches Lebensglück. Marie, dieses Ideal einer naturalistisch erschauten Arbeiterin, verzichtet endlich; sie selber redet dem wenigstens anstandshalber noch schwankenden Bräutigam die Absicht aus, es weiter mit ihr zu halten; sie tröstet sich mit dem Glück, von Robert ein Unterpfand ihrer Liebe, ein „süßes Kind“, zu besitzen oder es wenigstens nach Ablauf der gesetzlichen Frist besitzen zu können. So bleibt denn Robert im schönen klaviergeschmückten Heim seiner Mutter, und Marie geht; nicht einmal ein Stück von dem verhängnißvollen Napfkuchen nimmt sie nach Berlin mit, nur das noch ungeborene Kind.

Es ist leicht, über dieses Stück Witze zu reißen; schon der Titel reizt dazu. Und doch zeugt es von unleugbarem Talent. Das Milieu der Kaufmannsfamilie ist ebenso wie das der armen Leute trefflich erfaßt und wiedergegeben. Auch hat der Verfasser zum guten Glück es nicht vermocht, den feinen jüdischen Hauch, der über den bürgerlichen Familien schwebt, zu verwischen; sein Werk ist dadurch nur um so interessanter und fesselnder. Die Handlung bewegt sich in geschickter Steigerung vorwärts; einige der episodistischen Personen, Frau Printz, die Tante der Marie (Frau Monhaupt), und die Arbeiterin Grete (Frl. Johnson), der Laufbursche Josef (Krysko), sind scharf beobachtet und verhelfen dem prächtigen zweiten Akt zum entschiedensten Erfolge. Aber die waschlappige Hauptperson Robert (Gotthardt) vermag nicht zu erwärmen, die arme Marie (Frl. Engl) hat wohl unsere tiefste Sympathie, ist aber eine uralt hergebrachte „ideale“ Rührfigur in naturalistisch verschlissenem Gewande; Roberts Mutter gar ist ein Wesen, aus dem man nicht recht weiß, was man machen soll. Hedwig (Frl. Kleen) ist eine gute, aber dem Charakter des Bruders gegenüber verblendete Schwester; sie weint beständig und Robert sekundirt ihr in dieser Thätigkeit. Der Erfolg des Stückes beruht am letzten Ende auf der Erzielung der richtigen Stimmung im Ganzen und Einzelnen, und der Darstellung und Inscenirung ist dies gelungen, denn es ist von Herrn Haack in Scene gesetzt. Es ist auch noch eine dritte Mutter da — ich entdecke sie als solche wahrhaftig erst jetzt —, eine alte Musikdirektorswitwe; sie wurde von Fräulein Harden als milde und wohlwollende Frau richtig gekennzeichnet; ihr Sohn Rolf ist ein tüchtiger Mensch geworden . . . Erziehungsresultate!

Max Bernstein.

Mädchentraum.

Aufführung am 1. October 1898 im Königl. Theater zu Hannover.

Ein romantisch-ironisches Stück.

Ein „älteres“ Mädchen, über 200 Jahre alt, besteigt in unsterblicher Jugend in Bernsteins Komödie, einem „Spiel in 4 Akten“, den Thron. Die Principessa Filosofa des Gozzi ist's, nein, die Donna Diana des Moreto in dessen spanischem „Meisterlustspiel“ „El Desden con El Desden“, Trotz wider Trotz —, oder ist sie

noch älter? Was kümmert's! Der Liebeskonflikt, der hier überall geschildert wird, ist so alt wie die Liebe und wie der Frauenstolz und wie die Kenntniß des Frauenherzens beim Manne. Das aber unterliegt keinem Zweifel: Max Bernstein, der bekannte Münchener Rechtsanwalt und Kritiker, läßt die Donna Diana, die belesene, philosophirende und durch die Philosophie, soweit sie in ihr Köpfchen ging, der Welt und besonders der Liebe und Ehe abholde Prinzessin, von der der Gracioso jener Komödie sagt:

„Doch meine gnädige Gebieterin, Diane,
Die liebt im Geiste nur, das heißt, in ihrem Wahne;
Sie nennt's Philosophie, mir däucht es Firlefanz" —

diese süße holde Schwärmerin läßt er den Thron besteigen und als Herrscherin den Versuch unternehmen, ihren Mädchentraum zu verwirklichen, den Bernstein wesentlich vertieft und zu einem Menschenbeglückungs-Traum erweitert hat, zu dem Paradieses-traum, die Menschen durch die Herrschaft der Tugend glücklich zu machen.

Die Welt verlor des Paradieses Glück —
Ich bring's, die Tugend bringt es ihr zurück!

So verkündet sie's dem Hofe von Aragon, diesem Hofe von edlen Damen und Herren, die alle mit der Liebe und der Tugend tändeln und dabei allen Untugenden der höfischen Gesellschaft mehr oder minder diskret huldigen. Von Liebe soll nur der noch sprechen dürfen, der sogleich zur Heirath bereit ist; das Duell ist verboten; nur für die Fahne Aragons, für das Vaterland darf der Mann sein Blut noch vergießen; alles nächtliche Umherschwärmen wird scharf geahndet; Männlein und Weiblein müssen gesondert bei Hofe erscheinen, nur lieblose Wahrheit soll gelten, und dergleichen Grillen mehr. Mit Schrecken und Graus vernehmen alle Höflinge dies seltsame Programm, um es hinter dem Rücken der Herrscherin so gut wie möglich zu umgehen. Nur einer lächelte zu den phantastischen Maßnahmen der Jungfrau auf dem Thron, Don Pedro de Giron, ein eben von weiten Reisen heimgekehrter Edelmann, welterfahren und klug, aber mit warmem Herzen begabt, ein Idealist voll praktischen Sinns, kein Ideologe. Die Reinheit Leonors, der gekrönten Schwärmerin, gewinnt ihn sofort für sie, und sie wählt ihn zu ihrem Rath, da er ihr offen heraus sagt, sie handle thöricht. Er verliebt sich in sie, sie in ihn; aber sie will es nicht wissen, denn die Ehe mit ihrer Unfreiheit und der Abhängigkeit vom Manne däucht ihr noch ein Greuel. Da nimmt er nun den Kampf mit ihrem Stolze auf; er vereinigt in sich allein den schlauen Diener

und den Don Cesar der Komödie Moretos, was einen entschiedenen Fortschritt bedeutet, da Pedro nun ganz aus sich heraus handelt und nicht vom Diener gelenkt und beeinflußt wird. Auch mit rein deutschen Gefühlstönen hat der Verfasser ihn versehen; der Hymnus auf die Kinder — fast ein Kapitel des Scheferschen Laienbreviers — muthet arg deutsch gemüthvoll an, und Leonor wird dadurch sehr stark gerührt und zur Sinnesänderung — auch um dem Vaterland den Thronerben zu geben — vorbereitet. Im Uebrigen aber gewinnt Pedro seine Königin oder Herzogin genau so wie Don Cesar seine Donna Diana: heuchelte sie Kälte, so übertrumpft er sie darin noch; er reizt sie durch seine scheinbare Gleichgiltigkeit aufs Aeußerste, weckt überall das Weib in ihr und, um endlich zum Ziele zu gelangen, zeigt er ihr eines schönen Abends die Wirkung ihrer Befehle auf den Hof. Sie sieht, wie im Schatten der Nacht Alles sich findet und liebt, und durch die Beschämung führt er sie aus ihrem Wolkenkuckucksheim herab zur Erde, zur Selbsterkenntniß und zur Liebe. Sie erwählt ihn zum Gatten, gesteht vor allen ertappten Sündern ihre eigene Schuld und gewährt allen Verzeihung. Das Thema ist also eigentlich die Erziehung einer jungen Herrscherin, die von ihren überspannten Theorien unter der sicheren Leitung eines heimlich geliebten, ideal gesinnten, aber praktisch handelnden Mannes, der sie die Wirklichkeit kennen lehrt, geheilt wird. Die Einkleidung ist aber vollkommen romantisch, mit ironischen und komischen Lichtern; in formvollendeten, leichtgeschürzten und gereimten Versen gleitet das Spiel dahin, nicht selten geistvoll, bisweilen allzu oberflächlich, in einzelnen Stellen und Motiven mit spezifisch deutscher Beimischung. Wir werden auf die graziöseste, scheinbar anspruchsloseste Weise unterhalten und belehrt; ein Lächeln verklärt das ganze Spiel und wir selbst sollen nur lächeln und uns über den Ernst des Problems heiter hinwegtäuschen. Während nun das Stück fein und geistreich das Recht der Wirklichkeit, das des Herzens und der Welt, gegen Phantasmen vertritt, täuscht es uns selber eine Welt vor, die nicht existirt, ironisirt sich und uns also, im Sinne der deutschen Romantik der Tieck und Genossen. Daraus ersieht man schon, welche fast unlösbaren Schwierigkeiten für die Darstellung erwachsen. Auch diese soll immer den Charakter eines Spiels behalten, eine „feine ätherische Lustspielheiterkeit“ muß vorwalten; dazu kommt nun noch für die Rollen des Pedro und der Leonor das Spiel im Spiele; sie sollen scherzen und es ernst meinen, und sollen es uns merken lassen, daß ihr Scherz kein Scherz und ihr Ernst kein Ernst ist. Schwere dramatische Accente müssen selbst bei der Liebesscene im letzten Akt zwischen Pedro und der Herrscherin vermieden werden. Es muß Alles leicht und gefällig

sich abspielen. Meiner Ansicht nach — die ja vielleicht angreifbar ist und auch wohl fast Unmögliches verlangt — ist der richtige Durchschnittscharakter der Darstellung nur in einer einzigen Scene des zweiten Aktes vollkommen getroffen worden, in der zwischen Arias (Odemar), Hernando (Schroth) und Ines (Dalberg). Ines und Hernando — die Pendants zu Leonor und Pedro, nur daß Hernando der Leonor und Ines dem Pedro entspricht — lieben sich, verhalten sich aber ebenso zu einander wie Leonor und Pedro. Sie necken sich, reden aber nicht direkt mit einander, sondern sprechen beide auf den Vater der Ines, den höchst materiell gesinnten alten Trinker Arias, ein, eine Scene voll köstlicher Komik. Dieser Stil, schalkhafter Ernst und ernstthuende Schalkheit, hätte die Grundlage für die ganze Darstellung bilden müssen, mit Ausnahme derjenigen der Leonor in einzelnen Scenen, wie bei der Thronbesteigung im ersten Akt und der Liebesscene im letzten; aber auch hier muß der Ton des Hochdramatischen insofern vermieden werden, als auch diesen Scenen eine mittelbare Komik und Ironie innewohnt, die dem Zuschauer eben aufgehen soll und nicht verwischt werden darf. Dann ist der leichtflüssige Vortrag der Verse überall ganz unerläßlich; in diesem Punkte ließ es besonders am Anfang der sonst gut charakterisirte Zeremonienmeister fehlen, es schien so, als sei ihm das Versesprechen eine fatale Bürde. Nichts darf massiv wirken, und in dieser Beziehung ist Odemars trinkfester Arias rückhaltlos zu preisen. Es war etwas vom Falstaff an ihm, aber man sagte sich: so müßte Falstaff sein, wenn er ein Edelmann geblieben und nicht verkommen wäre. Die Hauptpersonen sind Leonor und Pedro, alle übrigen dienen nur zur Folie. Leonor ist so reich vom Dichter bedacht, daß eine Künstlerin schon sehr ungeschickt sein muß, um in dieser Rolle nicht zu gefallen. Fräulein Hildburg sah zunächst in ihren reizenden Kostümen wunderschön aus, sie gab sich aber auch Mühe, die Fülle charakteristischer Züge und Uebergänge im Wesen der Prinzessin wiederzugeben. Der Stolz der Herrscherin, die edle Schwärmerei, die mädchenhafte Unerfahrenheit und Vertrauensseligkeit, dann die wachsende Liebe in allen Abschattungen, die naive Koketterie, die eifersüchtigen Regungen, Scham und Zorn der Enttäuschung und endlich der Triumph Amors über ihre ganze Weisheit, und über alles dies der Strahl feinster Komik und Ironie zitternd, — ich darf nicht sagen, daß Fräulein Hildburg allen diesen Anforderungen genügte. An dieser Gestalt haben überaus geist- und urtheilsvolle Dichter verschiedener Nationalität gebosselt, und wie ich schon bemerkt habe, hat Max Bernstein zu den ursprünglich romanischen eigenartig deutsche Züge hinzugethan. Brümmer hatte an dem Pedro de Giron eine

einfachere Aufgabe; die männlich würdevolle Zurückhaltung eignet seiner Natur, und auch die schalkhaft erzieherische Ueberlegenheit und Diplomatie markirte er wohl genügend. Nur in der Innigkeit des Tons konnte er, wenigstens bei dem Preis der Kinder, mehr thun; das ist eine Stelle, die bei den Zuschauern geradezu zünden muß. Freilich gilt auch von Pedro, was vom ganzen Stücke gilt: Schalkheit muß mit unsichtbarem Scepter überall walten und herrschen.

Als Diego, Regent Aragons bis zur Mündigkeit der Leonor, verdient Geißler Anerkennung. Diego besitzt die komische Beschränktheit und Vaterliebe des Polonius, ist aber hier als politischer Intrigant, der sich verrechnet, ernsthafter und in seiner Eigenschaft als Regent würdevoller zu nehmen. Beides gelang Geißler. Seine Schwester, die komisch ältliche kokette Serafina, wurde von Frau Baumeister mit gewohnter Meisterschaft vorgestellt und erregte viel Heiterkeit. — Mehrmals schon ist darauf hingewiesen worden, daß jede Illusion zerstört wird, wenn die Schauspieler anscheinend fixirende Blicke ins Haus werfen, wenigstens da, wo die Situation es geradezu verbietet. Dem Don Pedro begegnete es sogar, daß er, mitten in dem Liebeserguß Leonors, von ihren Armen umschlungen, plötzlich gänzlich unmotivirt den Kopf wandte und ins Haus blickte, was natürlich die Wirkung der ganzen Scene fast in Frage stellte. Aber nicht ihn allein trifft der Tadel; mit solchen Blicken durchlöchert man gleichsam das Zusammenspiel. — Die politische, etwas mysteriöse Intrigue im Stück, deren Träger der Gesandte von Navarra ist, hat nicht viel auf sich und dient nur dazu, Pedro zur Uebertretung des Duellverbotes im Interesse der Königin zu veranlassen und seine Ritterlichkeit zu zeigen. — Bei vollendet leichtem, heiterem und graziösem Spiel müßte diese feingedachte, zart empfundene und zierlich gesponnene Komödie, so fern sie dem modernen durch Naturalismus und andere Ismen befangenen Geschmack auch liegen mag, eine viel bessere Aufnahme finden als bei der ersten Aufführung.

Blumenthal und Bernstein.

Matthias Gollinger.

Aufführung am 26. Dezember 1898 im Residenztheater zu Hannover.

Die Umwerthung der Werthe im Lustspiel.

Oskar Blumenthal ist der Nietzsche des Schauspiels und des Schwankes geworden. Nicht etwa, weil er den „Ueberschwank" erfunden hätte, man müßte denn das Wort nicht als übermäßig komischen, sondern als überflüssigen Schwank deuten wollen: nein, Oskar Blumenthal hat das Werk, das Friedrich Nietzsche auf ethischem Gebiete unternommen, auf dem Felde der Kunst fortgesetzt, auf dem der dramatischen Kunst natürlich und speziell im Lustspiel und Schwank: Oskar hat sich die Umwerthung der Werthe als letztes und höchstes Ziel seiner literarischen Thätigkeit gesteckt. Bisher glaubte man, der Werth eines lustigen Stückes bestehe in seiner Lustigkeit, in der Kurzweil, die es bereite. Da aber kam Blumenthal und legte das erste Beispiel seiner neuen grundstürzenden Lustspieltheorie in dem genialen Werke „Auf der Sonnenseite" nieder. Aber es war nur erst ein bescheidenes Exempel. Er sah sehr bald ein, daß er allein nicht im Stande wäre, die größte That des weichenden Jahrhunderts im Lustspiel zu bewältigen, und er nahm sich einen Helfer in Max Bernstein, der aus seinem idealen „Märchentraum" mittlerweile zur Erkenntniß erwacht war: besser sei eine vielleicht erfolgreiche derbe Wirklichkeit als der schönste Traum ohne Erfolg. Und so gingen beide mannhaft an die Umwerthung der bisherigen Lustspielwerthe, die ein berühmtes Wort kurz und bündig ausdrückt: Macht, was Ihr wollt, nur nichts Langweiliges. „Das wollen wir doch sehen," sagte Blumenthal zu Bernstein, als sie in einem Münchener Bräu sich eines schönen Vormittags zum Frühtrunk getroffen hatten. „Im Gegentheil, Alles, was ich bisher geschaffen, ist für die guten Deutschen noch viel zu geistreich, Alles soll fortan im Lustspiel erlaubt sein, nur Spaß und Kurzweil nicht. Raffen wir uns zur entscheidenden ästhetischen That auf: suggeriren wir den Deutschen, die Langeweile sei das einzig Witzige und Drollige. Sie glauben es, lieber Bernstein, sie glauben es auf meinen Namen. Wissen Sie nicht etwas recht Langweiliges?" „Na, da nehmen wir halt einen echten Münchener Biertrottl; sehen Sie, Doktor, so einen wie unseren Nachbar hier, ohne jede Spur von Originalität, nüchtern und phantasielos, durch übermäßigen Biergenuß vollkommen vertrottelt." „Schön, aber das Herz muß noch nicht ganz bei ihm verfettet sein, sonst rührt er nicht, und

Rührung, Rührung, lieber Bernstein, wollen unsere Deutschen, so eine recht knotige Rührung, ein Zweiliterbiermaß voll, dabei einige Radispäße, aber alte. Haben Sie nicht etwas recht Langweiliges?" „Brillante Idee, bester Freund. Machen wir aus dem Münchener Urphilister einen Großbrauherrn, setzen wir den bayrischen Braumeister zum Schwiegervater eines Berliner Baumeisters — erschütternder Witz, was? — führen wir den Alten auf dem D-Zuge unserer gemeinsamen Phantasie nach Berlin, lassen wir ihn da ein so recht langweiliges, nichts weniger als pikantes oder lustiges Abenteuer erleben, das er ja auch hier in München alle Abende auf der Straße erleben kann, und thun wir dem Deutschen Reiche kund und zu wissen, daß der Gegensatz und ganze Unterschied zwischen Berlin und München darin besteht, daß es in beiden Hauptstädten furchtbar langweilig zugehen kann." „Max, Du bist ein Genie, bist der goldige Bernstein des Zukunftsschwankes. Dein einziger Fehler ist, daß Du noch nicht langweilig genug bist. Aber getrost, ich helfe Dir. Dein Münchener Braumeister und Schwiegervater muß sich mit dem Baumeister — famoser Witz! —, seinem Berliner Schwiegersohn, überwerfen; sie zanken sich über die langweiligste Geschäftsangelegenheit von der Welt, die Gründung eines Bierpalastes, etliche lange Aufzüge hindurch und versöhnen sich endlich, wie Jeder von Anfang an weiß, im vierten, wenn er nicht bereits im zweiten eingeschlafen ist. Lachen ist gesund, aber schlafen ist noch gesunder, und die Kulturmission des Bieres besteht darin, einen festen Schlaf zu erzeugen. So werden wir zu Ehrendoktoren der medizinischen Fakultäten in München und Berlin und außerdem wenigstens zu preußischen Kommissionsräthen ernannt werden: denn Ruhe ist die erste Bürgerpflicht, und das Bier bringt Ruhe in die nervöse Welt. — Du weißt doch, was im Goldenen Buche dieser Stadt München steht? „Cerevisia suprema lex!" Und: „Einer soll Herrscher sein im Deutschen Reich: Gambrinus!" Doch das klingt beinahe wie ein Witz; das können wir nicht gebrauchen in unserem neuen Lustspiel; langweilig, langweilig, Max — Du wirst mich doch nicht verlassen, Max?" „I wo! Im ersten und letzten Akt müssen einige Achtel Bier getrunken werden bei offener Scene, und in den beiden anderen hinter den Coulissen ebenso viel, das giebt unseren Deutschen Durst, und wenn sie Durst haben, wäre es auch nur fremder Durst, so gerathen sie in Stimmung, und wir haben auf die einfachste, unübertroffen langweiligste Art den bierseligsten Erfolg." „Dir gebührt der Preis, Bernstein; komm heute Abend wieder her zur gemeinsamen Jagd auf die einzuflechtenden Kalauer — aber alt, alt, lieber Freund, uralt und vor Allem urlangweilig!" „M. W.," erwiderte der Kompagnon, und

da gingen sie beide hin und machten es, und zwar gleich in vier Akten, das schöne Lustspiel der neuen Theorie, betitelt „Matthias Gollinger". Also wurde die Umwerthung der Werthe im Lustspiel den erst erstaunenden, dann langsam einschlafenden Zuschauern vor Augen geführt.

Kunst und Fleiß der Schauspieler und der Regie lassen sich nie so deutlich ad oculos demonstriren, als in einem Stücke wie diesem gähnialen „Matthias Gollinger". Was gaben sich die Herren für Mühe, den Witz der Langenweile zur klassischen Vollendung zu gestalten! Matthaes war das personifizirte trottelig rührselig biedere Münchener Echte; den Konflikt des schweren Münchener Bieres mit dem leichten Berliner Getränk, in gleicher mimischer Güte dargestellt von Lipowitz, d. h. den Zwist des unglaublich beschränkten Münchener Schwiegervaters mit dem hellen Berliner Schwiegersohn in irgend einem der vier Aufzüge führte Matthaes mit seinem Partner sogar zu tragisch anmuthender Höhe, aber über die des Berliner Kreuzbergs läßt er sich nicht gut hinaufagiren, mit allem komischen guten Willen nicht. Ist dieser Gollinger ein Münchener Typus, — und warum sollte es keiner sein? — so ist es der langweiligste, den es giebt, und wir haben gar kein Interesse, ihn kennen zu lernen. Ebenso öde ist die Schwiegermutter; meisterhaft witzlos ist der wahrscheinlich auch echte Münchener Buchhalter bei Gollinger; unsterblich witzlos der Hausknecht Corbinian; beängstigend in ihrer Witzlosigkeit wirken die Dialektkünste des Töchterleins des Herrn Matthias Gollinger, und auch die wackere Darstellung des Berliner Rentiers Krüger durch den talentvollen Haack und des adelstolzen Protzen, des Kommerzienraths v. Ramberg, der sich der elterlichen Vergangenheit schämt, durch Wiese, unterbrachen nur hier und da unvortheilhaft die Ruhe in diesem Lustspiel, denn sie störten die allgemeine Oede. Aber mit den Rollen der jungen Berliner Radlerin Hedwig und des radfeindlichen, aber aus Liebe sich aufs Rad flechtenden Assessors Winternitz wären die Verfasser beinahe in die wenigstens spaßhaft wirkende alte Lustspieltheorie zurückgefallen; beinahe — wenn diese Radlerin und dieser Assessor mit seinen Strafparagraphen-Witzen nicht zu dem ältesten lebenden Bühneninventar gehörten, trotz des todten, des Rades, das auch schon abgestanden wirkt. Neu war nur — vielleicht — der Schlag der Kuckucksuhr im Zimmer Gollingers; unbestreitbar neu und eine unschätzbare Bereicherung der Lustspielmotive ist indessen, daß das Dienstmädchen Mali ein ganzes Seidel auf einen Zug leert. Ich fürchte nur, dieser Genuß wird ihr nicht allzu oft mehr zu Theil werden. Und dieses Stück ist von Haack, dem trefflichen Regisseur des Residenztheaters, mit einer Kunst inscenirt, die Lob verdient.

Das darf mich aber nicht abhalten, die Besprechung dieses Unlustspiels, in der ich den neuen ästhetischen Intentionen der Verfasser gerecht zu werden mich bemüht habe, mit einem klassischen Witze aus einer Scene desselben zu schließen. „Was sollen wir machen?" wird bei einem unangenehmen Besuch gefragt. „Machen wir die Thür auf", lautet die Antwort. Aber recht weit, bitte, und komplimentiren wir die neue Lustspieltheorie der Herren Blumenthal und Bernstein zum Theater hinaus, wie es auch in München und anderwärts geschehen ist.

Adele Sandrock

als Gast im Residenztheater zu Hannover, Januar 1899.

I.

Des Meeres und der Liebe Wellen.

Man spricht seit Winkelmann von der schlichten Größe der Antike und man ist gewohnt, sobald man an das durch die Kunst veredelte Griechenthum denkt, menschliches Fühlen und Sichbethätigen zu einem reinen Menschenthum verklärt sich vorzustellen. Auch dem großen österreichischen Dichter Grillparzer schwebte bei der Hero in seinem Trauerspiel diese edle Einfachheit, diese stille und bewegte Größe vor, aber sicherlich nicht mit Ausschluß jeder romantischen Gefühlsbekundung. Das lehrt uns schon der romantische Titel seines Dramas und mehr noch sein Studium Lope de Vegas auch bei diesem Werke. Verdankt er doch Lope einige der schönsten scenischen Motive! Darum ist es eine zu einseitige Auffassung der besseren Darstellerinnen der Rolle der Hero, eine gewisse marmorne Kühle über das Wesen dieser priesterlichen Jungfrau zu verbreiten und das Spiel allzu sehr auf das Statuenhafte anzulegen. Es gewinnt dann beinahe den Anschein, als wolle man die Liebe auf ein abstraktes Schema bringen, so etwa wie Goethe allen pflanzlichen Erscheinungen in ihren tausendfachen Mannigfaltigkeiten die Urpflanze in der einfachsten Darstellung ihrer nöthigsten Bestandtheile zu Grunde legte. Aber es giebt keine Pflanze „als solche" und keine Liebe „als solche". Auch die Liebe der Hero ist eine individuell geprägte, aus diesem reinen Herzen gerade so und nicht anders keimende, sich erschließende, glühend erblühende und dem Schicksal eigenartig verfallende. So wollen wir die Liebe dieser Hero erschauen, als eines „fest entschlossenen, seines Thuns sicheren, der Liebe alles aufopfernden, nicht zögernden,

nicht zaghaften und doch zarten und feinfühligen weiblichen Wesens". Die Gewalt einer bestimmten, über alles triumphirenden, alles mit sich in den Abgrund und ins Verderben reißenden Liebe soll uns gezeigt werden. Des Meeres und der Liebe Wellen. Aber niemals völlige Windstille, niemals glatte See, auch in der Scene der Liebesmüdigkeit nicht, wohl aber das Anschwellen der Fluth bis zur tragisch großen und vernichtenden Woge. Frl. Sandrock war oft bis zur Nüchternheit einfach, selbst in der Liebesscene im Thurm; so viel schöne Momente zu verzeichnen wären, machte sich doch beinahe immer dieselbe Kühle fühlbar; diese Scene, die, von heißeren Pulsen belebt, sonst so zündet, belebte die Zuschauer nicht sonderlich. Dieselbe — ich habe keinen anderen Ausdruck, er ist vielleicht falsch — nüchterne Einförmigkeit im Vortrag; die Stimme, in einer das Naive des jungfräulich mädchenhaften Charakters künstlich wiedergebenden Höhenlage, schläferte das Ohr ein in diesem ewig ruhigen Flusse, der jede stärkere Welle der Empfindung sofort glättete — dieses ewige gleichmäßige Blinken des leicht gekräuselten Meeres that dem Auge schließlich weh und ermüdete es. Und als endlich bei der Entdeckung des ertrunkenen Leander und an seiner Bahre die Leidenschaft in ganzer Wucht losbricht, da verfügt das Organ der Künstlerin nicht über die entsprechende Fülle, über die große tragische Gewalt, da klingt die Stimme unschön und wie belegt, ohne Metall, während sich die Aktion auf der Höhe hält. Ich habe kürzlich einen Hymnus Otto Stoeßl's auf Adele Sandrock veröffentlicht; Voreingenommenheit gegen sie kann man mir also nicht vorwerfen. Nach meiner Meinung fehlt dieser Hero die originelle Seele, auch die mädchenhafte Naivetät in der Entfaltung der Liebe. Es ist alles edel, maßvoll, schön, nichts ohne Sinn, nichts verfehlt. Aber es hat mich nichts sonderlich ergriffen, erfüllt, es blieb für mich alles nur Spiel, ich fühlte nicht das Herz heraus, das eigene, intime Fühlen und Weben. Nur das vermag zu zünden. Und das Publikum blieb trotz üblichem Achtungsbeifall lau. Bisweilen empfing man den Eindruck von so etwas wie neurasthenischer Abspannung in der Stimme, in der Geberde. Auch scheint die Künstlerin der Kunst des Schminkens nicht hold zu sein. Schon als Francillon gab sie durch gewisse Striche dem Gesicht etwas Verblühtes und allzu Müdes. Das läßt sich doch beseitigen, da das Antlitz so ausdrucksfähig ist. Unter den Mitspielenden seien Wiese als munterer Naukleros, Forst als würdevoller Priester, Kleinecke als Tempelhüter und Frl. Bely als Janthe hervorgehoben. Der Leander Boltens zeugte vom besten Willen des jungen Schauspielers.

II.
Arria und Messalina.

Dämon Messalina.

Was will denn Wilbrandt in seiner Tragödie von der Arria und der Messalina? Will er uns ein historisches Gemälde einer der verkommensten Perioden der Weltgeschichte entrollen? Gewiß nicht; denn mit der Politik und der römischen Kultur in dem Drama ist es nicht weit her; Pätus ist mit allen seinen Prätensionen ein abgelebter kranker Greis, und das Treiben der Messalina und der Günstlinge dieses Weibes und ihres kaiserlichen Gatten liefert eben auch nur ein nothdürftiges Zeitkolorit, ohne die Aufmerksamkeit und Theilnahme der Zuschauer zu gewinnen oder zu fesseln. Das Geschichtliche also reizt den Dichter nicht. Es ist vielmehr das Menschliche seines Stoffes, das ihn bewegt. Da meint man denn, auf die Gegenüberstellung der Arria und der Messalina achtend, der Kampf dieser Frauen um den Sohn und Geliebten sei das eigentlich Tragende des Dramas. Aeußerlich, ja. Der junge Marcus Pätus, der Sohn einer auf die unbefleckte Ehre ihres Hauses stolzen Frau und größten Gegnerin des buhlerischen Weibes auf dem Kaiserthron, verliebt sich in die Nachts umherschweifende Kaiserin, ohne sie zu kennen; er verfällt ihrem Banne, wie Tannhäuser dem der Venus; zur Besinnung kommend, erkennt er die Schmach, die er der Ehre seines Hauses angethan, und nimmt das Gift, das die Mutter zur Hand hat. So triumphirt Arrias Stolz an der Bahre des Sohnes über die Liebe Messalinas; dieser Triumph aber kostet ihr und dem alten Pätus das Leben. Man könnte also meinen, es handle sich um die Eifersucht zweier Weiber, um den Kampf der mütterlichen Eifersucht mit der der Geliebten, wem von beiden der junge Marcus anheimfallen solle. Aber auch das, glaube ich, ist trotz des Titels nicht die Hauptabsicht des Dichters. Es ist etwas viel Anziehenderes: es ist der gewaltige Streit in der Seele der Messalina selber; es ist die Rache der Liebe selbst und ihrer Göttin an der kaiserlichen Buhlerin, die bisher jede edle Regung des Herzens mit Füßen trat und im sinnlichen Schlamm, in Ausschweifungen und Lüsten allein das Gebot der Liebe erkannte. Da führt das rächende Geschick ihr den unbefleckten Jüngling in den Weg, da verliebt sie sich, zum ersten Male aufrichtig, da entdeckt sie ihr Herz und die Wahrheit der Liebe, sie, die alle Liebesabenteuer bisher nur den Schein und die Nichtigkeit der Liebe gelehrt hatten. Und diesen zum ersten Male mit der ganzen Gluth einer ersten aufrichtigen Liebe geliebten

Jüngling und Mann muß sie unmittelbar nach dem Finden verlieren; der Tod und die Scham und der Abscheu vor ihr, die sich durch diese Liebe groß und aller Welt überlegen fühlt, entreißen ihr den Heißgeliebten; wahnsinniger Verzweiflung fällt sie anheim, dem ungeliebten Silius giebt sie sich hin, ihr Leid soll alle Welt fühlen, die Eltern des Marcus sendet sie in den Tod, aber sie vergißt in ihrer Verzweiflung und Raserei die eigene Sicherheit und fällt, ein Opfer ihrer Unklugheit.

Ein Dämon ist dieses Weib, auch in der Tragödie Wilbrandts; daß ihre Seele trotz aller ihrer Laster eine gewisse Jungfräulichkeit sich bewahrt hat, lehrt uns ihre erste wahre Liebe zu Marcus, und dies giebt ihr ein edles, erhabenes Relief, hebt sie über sich und ihre Niedrigkeit empor. Dem Silius fällt sie nur im Ausbruch wahnsinniger Verzweiflung wieder zu, und dieser Akt muß den Zuschauer nicht mit Abscheu, sondern mit tiefstem weinenden Mitleid erfüllen, — wenn die Messalina eine geniale Darstellerin findet, die meiner Anschauung huldigt. Ich gebe zu, diese ist unhistorisch; aber auf eine angebliche historische Wahrheit kommt es ja auch dem Dichter gar nicht an. Das Menschliche, Psychologische ist ihm die Hauptsache. Und so müßte dies auch der Darstellerin der Messalina die Hauptsache sein. Bei Fräulein Sandrock trifft das nun gar nicht zu; ihre Messalina ist, von dem Diadem auf dem Haupte und dem antiken Schnitt der Gewänder abgesehen, eine französische Decadence-Erscheinung, ein Geschöpf nach der Art Dumas' und Sardous. Man könnte öfter sagen: sieh da, Francillon! Z. B. gleicht das verzweiflungsvolle Schmollen der Kaiserin mit dem todten Marcus an der Bahre sehr dem eifersüchtigen Gebahren Francillons gegen ihren Gatten im ersten Akt. Gerade durch das Vermeiden aller kleinlichen Scenen dieser Art, die aus der Kaiserin eine französische Dirne machen könnten, giebt der Dichter die großzügige Auffassung an, die er von seiner Messalina hat. Die Darstellung Adele Sandrocks aber war ein künstlerisch ganz unbefriedigendes Kompromiß zwischen einer solchen Auffassung und einer modernen Verkleinlichung der Gestalt, wobei letztere bei Weitem das Uebergewicht hatte. Adele Sandrock, das hat sich mir bei ihrem Gastspiel hier erwiesen, vermag hauptsächlich die negativen Leidenschaften: kleinliche Eifersucht, Bosheit, Ironie, Satire, kleinlichen Haß, kurz die sogenannten kalten Erregungen der Seele, vielleicht auch das Intrigante, trefflich auszudrücken; die große tragische Leidenschaft fehlt ihr, fehlt ihr ganz und gar: ich lasse mich bei diesem Urtheil auf kein schwächliches Kompromiß ein. Wo ist die hinreißende Gluth des Gefühls? Wo das instinktive Erfassen alles Großen? Ich finde nichts als Surrogate, die mit vielem Geschick

und jeden Laien täuschend bereitet sind. Niemals zittert eine Erregung in ihr wirklich nach. Ob sie Marcus ankündigt, daß ein köstlich gedeckter Tisch sofort erscheinen werde oder ob sie ihm ihre Liebe offenbart, es ist so ziemlich die nämliche Gleichgiltigkeit in Geberde und Stimme, die ich wahrgenommen habe. Diese Glätte, diese Abgetöntheit, dieses Maßhalten, diese Abrundung und Eleganz ist ihre Natur und wo dies alles am Platze ist, da wird Adele Sandrock auch am Platze sein. Ich habe indessen auch innerhalb der Grenzen ihrer künstlerischen Natur nichts Eigenartiges an ihr entdecken können, nicht einmal überraschend geistvolle Auffassung, nur das ja auch höchst schätzenswerthe Talent einer ungewöhnlichen Routine. Wenn ich an die Sorma denke, geht mir das Herz auf; bei der Sandrock bleibe ich, bis auf den Ausdruck der mehrfach getäuschten Erwartung, ziemlich gleichgiltig. Fräulein Sandrock ist meiner Meinung nach eine äußerst geschickte Schauspielerin, die nie eigentlich falsch greift, die überall die ihrer natürlichen Anlage gemäße Pose und Geberde auf das Eleganteste zu geben weiß, die alle äußerlichen Mittel ihrer Kunst sinnvoll beherrscht; aber sie ist keine starke und große, genialische Persönlichkeit; das echte tragische Feuer lodert nicht in ihren Adern; sie erscheint im Gegentheil nicht selten anämisch und läßt allzu häufig kühl. So ist sie eine zwar bis zu einem gewissen Grade interessante, aber keine erobernde, überwältigende Künstlerin. Gluth und Wärme bringen nicht aus ihrem Innern, wohl aber weiß sie strahlenden Glanz zu entfalten. Hätten nicht der junge Marcus (Bolten) und die Arria (Fräulein Scholtz) trotz ihrer gewiß nicht hervorragenden Leistungen die Herzen bewegt, so wäre die ganze Tragödie fast ohne wirklich erschütternde Momente dahingegangen.

Dieses Urtheil erlaube ich mir auch über den namhaften Gast in der Rolle der Sanda, der Zigeunertochter, zu fällen, die sie in der schrecklichen Dramatisirung eines Brocinerschen Romans, dem Schauspiel „Die Hochzeit zu Valeni", spielt. Hier häuft sich Sensation auf Sensation bis zum Abgeschmackten. Da war dem Gast Gelegenheit gegeben, einen gewissen romantischen Zauber um sich zu verbreiten und in allem Elementaren zu schwelgen. Auch hier vermag ich nur eine vollendete Geschicklichkeit gern anzuerkennen, die jeder Situation mit kühler Berechnung gewachsen ist, der es aber an innerer Poesie gebricht. Dagegen fesselte Forst als Staatsanwalt Tschuku von Anfang bis zu Ende, eine meisterhafte Leistung eines leider, wie es scheint, in passenden Charakterrollen noch allzu selten beschäftigten talentvollen Künstlers. Einen guten Theil des lebhaften Beifalls darf Forst an jenem Abend sich allein zuschreiben.

Lotte Witt

als Gast im Residenztheater zu Hannover, im März 1899.

Lotte Witt hat ein vier Abende umfassendes Gastspiel absolvirt, und ist als Lene in der Haubenlerche, als Madame Sans-Gêne, Cyprienne und Grille aufgetreten. Die Künstlerin gehört zu den besten deutschen Herrscherinnen im sogenannten „Fach der Naiven"; vergleicht man sie mit der Sorma, so ließe sich etwa sagen: das Spiel der Sorma ist durchgeistigter, espritvoller, ätherischer wenn man will, — wobei die körperliche Beschaffenheit natürlich mit in Betracht kommt, — Lotte Witt aber spielt gemüthvoller, derber, ist nicht so beweglich, nicht so temperamentvoll, nicht so nervös, sie ist ruhiger und in gewissem Sinne der Typus der echten deutschen „Naiven", wenigstens der norddeutschen. Ich wähle gerade die Sorma zum Vergleich, weil in der That die Sorma und die Witt die beiden Pole ihrer besonderen Kunst deutlich vergegenwärtigen. Während es in Frau Sormas Spiel wie von flammenden Sternen flimmert und glitzert, ruht über den Darstellungen Lotte Witts ein mehr gleichmäßiger sonnenhafter Schein, der alles sinnenfälliger macht, alles aus dem Halbschatten der feinsten, beweglichsten Andeutungen ins Deutliche, Unzweideutige, ins Tageshelle rückt. Ein solches Spiel ist im Grunde viel harmloser, so sehr es um Haaresbreite manchmal ans Massive streift; die Schatten und Dunkel Correggios fehlen, es ist modernes Freilichtspiel, es hat nichts immanent Romantisches, wie das der Sorma. Davon konnte man sich besonders in der „Grille" überzeugen, in dem 3. Akte, wo die Regie eine neue ganz modern gedachte und stilisirte Waldscenerie angebracht hatte und ein kühles Licht auf den hellen Stämmen der Bäume spielte. Hierzu paßte die sonnige, klar und dreist gezeichnete „Grille" des Fräulein Witt ausgezeichnet: etwas Harmonischeres läßt sich kaum fühlen und denken. Weniger gut paßten die noch ganz im Genre der ehemaligen deutschen Dorfgeschichten aufgefaßten anderen Gestalten der Bauern hinein, wenn auch diese Personen ganz richtig so vorgeführt waren, wie die Birchpfeiffer sie sich einst nach George Sand vorgestellt hat. Der modern stilisirte Wald aber paßt zu diesen alten Rührstücken nicht recht. Auch auf so etwas muß die Regie heutzutage achten, es ist eine vielgeplagte Kunst, in solch einer Uebergangszeit der künstlerischen Anschauungen. Gegen Lotte Witt als Grille, die ja auch ein wenig von einem Naturkobold an sich hat, aber im guten Sinne, verhält sich das Rautendelein der Frau Sorma ganz romantisch. Hiermit ist der Gegensatz im Fühlen und Gestalten der beiden Künstlerinnen

deutlich markirt. Nie würde es dem Fräulein Witt glücken, ein Rautendelein so zu schaffen, wie es der Phantasie der Sorma entsprungen ist, nie aber auch der Frau Sorma, einen solchen Dorf- und Waldkobold vorzuführen, wie Fräulein Witt es thut. So viel wirkt Temperament, Natur, etwas mehr oder weniger Phlegma in der Darstellung. Unleugbar ist daher auch die Cyprienne der Sorma französischer als die der Witt, in deren Spiel sich Momente merkbar machten, ja ganze Scenen, die durchaus deutschen Charakter trugen und sich vom Urbild vielleicht nicht in der Auffassung, aber in der Durchführung ziemlich weit entfernten. Im ersten Akt der „Cyprienne" wirkte das Kostüm à la Pierrette wohl charakteristisch, da es das capriciöse Wesen der Titelheldin von vornherein veranschaulicht; andererseits aber entsprach die Darstellung nicht ganz diesem Kostüm, eine gewisse Halbheit und Unsicherheit war zu beobachten, der Typus einer deutschen Frau trat bisweilen hervor; daher ein unbefriedigender Kontrast zwischen Kostüm und Spiel. Der Charakter der Madame Sans-Gêne war dagegen ganz einheitlich erfaßt und durchgeführt; auch hier, ähnlich wie in der „Haubenlerche", das Weib aus dem Volke, das sich in gesellschaftlicher Hinsicht, in Formen und Benehmen nicht aus seiner ursprünglichen Sphäre zu lösen vermag, wenn das Schicksal es in die höheren Kreise führt. Man wird freilich niemals begreifen, daß ein so gescheites Weib wie die Caroline Hübscher nicht so viel Schick haben soll wie die Männer aus dem Volke, die sich später als vollendete Gentlemen betragen. Der Zweifel wurde durch die Uebertreibung der Darstellerin in der Toilettenscene erheblich vermehrt. Dagegen bequemte sich Madame zu besseren Manieren Napoleon gegenüber; hier benahm sie sich nicht selten, trotz aller Unbefangenheit, wie eine Dame von Welt. Eigenthümlich ergreifend wirkten stets die Eifersuchts-, Schmoll- und Liebesscenen; ein eigenartiger Zauber strömte da von der Künstlerin aus; auch das Organ trug in seiner beim Pathos jedesmal auffallenden merkwürdigen Klangfärbung nicht unwesentlich hierzu bei. Es ist ein wahres Glockenspiel, dieses Organ, und nicht, wie man theoretisch annehmen sollte, vertieft sich die außerordentlich modulationsfähige Stimme in leidenschaftlicheren Erregungen, sondern sie wird silberhell, wie eines Kindes, was einen seltsamen Reiz ausübt. Es waren vier sehr genußreiche Abende, die wir Fräulein Witt verdankten. — In Madame Sans-Gêne gab Forst diesmal den N a p o l e o n; er führte den Gewaltigen und doch Liebenswürdigen der Tradition getreu in Maske, Sprache und Spiel mit gutem Erfolg und Glück vor. Er gehört zu den Schauspielern, die wirkliche Wandlungsfähigkeit besitzen und nicht immer nur sich selber spielen.

Agnes Sorma

als Gast im Residenztheater zu Hannover, im November 1898.

I.

Nora, s. unter Ibsen, S. 143 ff.

II.

Die versunkene Glocke.

Ueber den literarischen, dichterischen und dramatischen Werth dieser unter den jungen und alten Damen zur Mode gewordenen süßen Dichtung Hauptmanns steht das Urtheil der Kenner fest. Man braucht darüber kein Wort mehr zu verlieren. Auch habe ich mich mit Stück und Stoff eingehend genug beschäftigt (s. S. 162–176 dieses Buches) und meine Hinweise haben zum Theil Anderen Anregung zu ausführlicheren Untersuchungen gegeben, z. B. über Anklänge aus Nietzsche in der Dichtung u. dergl. Der Dichter wird sich wohl selbst darüber nicht mehr täuschen, daß das Anziehende für neun Zehntel der Zuschauer in seinem Märchendrama nicht das symbolistische Element ist, sondern ganz einfach neben dem das deutsche Gemüth stets fesselnden Waldeszauber die Liebesgeschichte zwischen dem Nixlein und dem verheiratheten Künstler, der über dieser hold-unholden Liebe seiner menschlichen Pflichten vergißt und darüber in Reue zu Grunde geht. Für die Bühne aber erwächst eine nicht kleine Aufgabe. Märchen, noch so wunderbar, Regisseure machens wahr, die Künste der Regie mehr noch fast als Dichterkünste. Und es ist dem Residenztheater gelungen, durch wunderhübsche Walddekorationen und durch zum Theil fein erwogene Beleuchtungseffekte den Zuschauer in die nöthige wohligträumerische Märchenstimmung zu versetzen, in der die großen Kinder einmal zu den größten werden und an dem romantischen Zauber vergangener Jugendtage ein reines Vergnügen bewußt empfinden. Die Vorstellung mit zwei Gästen, wie der entzückenden Frau S o r m a und dem prächtigen K a r l W a g n e r, mußte jeden mit Freude erfüllen. D i e D i c h t u n g v e r d a n k t d e r F r a u S o r m a j a o h n e F r a g e i h r e V o l k s t h ü m l i c h k e i t; diese Künstlerin hat das Rautendelein, das Roth-Aennchen, für die Bühne geschaffen; die Berliner liefen nicht um der den Meisten unverständlichen und gleichgültigen Dichtung willen, sondern um das Rautendelein der Frau Sorma zu sehen, in Schaaren ins Theater. Kein Zweifel, hier ist das Wunder Wirklichkeit geworden: diese Nixe hat nicht ihres Gleichen auf dem Erdenrund. Alle Reize vollendeter

naiver und naiv-koketter und naiv-rührender Darstellung schüttet die Künstlerin in unerschöpflichem Maße über diese Märchengestalt aus; mit dem erlesensten, berechnendsten Feinsinn wechselt sie die duftigen, farbigen Hüllen („Toiletten" paßt ja nicht), dem verschiedenen Stimmungsgehalt der Scenen gemäß. Vom keuschen Weiß der Unschuld zum brennendsten Roth der Liebe und zu dem melancholischen Grau und dann dem zarten rührenden Blau, wie es der Gattin des Nickelmannes in seinem Brunnen geziemt, und dieses Farbenspiel steht in mannigfaltigem Zusammenklang auch mit den wechselnden Blumen im Haar. Was sind die steifen Verse des Dichters gegen diese Poesie der Frau Sorma! Man müßte sich bei jeder Scene in Preis und Lob ergehen; als Schönstes aber überrascht doch wohl im letzten Akt, wenn Rautendelein sich, Grau aus Grau, aus dem Walde gleichsam herauslöst, wie ein Geheimniß, ein Räthsel der Natur, aus ihrem Schoß auftauchend, und wie sie endlich vom sterbenden Buhlen sich loßreißt und in Trauer zerfließend in den Brunnen hinabneigt. Dazu die silberhelle, süße Stimme, die nur in leidenschaftlicher Erregung wie ein häßlicher Eulenschrei klingt. Aber auch das ist ja hier ein Vorzug. Rautendelein hatte den schönsten Buhlen, den es sich nur wünschen konnte. Karl Wagner, eines der beliebtesten Mitglieder des Hamburger Stadttheaters, ist als Glockengießer eine ideale Erscheinung und sein Spiel höchst edel und dem Stile des Märchens durchaus angemessen, eine Art — wenn man ein Stichwort haben will — verklärter Realismus, von dem er selbst in der leidenschaftlichsten Erregung, bei den Zornesausbrüchen, nicht abwich. Der Augenblick, da er Rautendelein verstößt, wirkt überwältigend, die ganze Tragik dieses wichtigsten Momentes ist darstellerisch erschöpft. Ein Muster des Vortrags war das Zwiegespräch mit dem Pfarrer — übrigens eine prächtige Leistung des Herrn Forst —, allzu schnell aber, zu sehr à la Kainz, war u. A. die Schilderung des Zukunftsfestes gegeben; man vermochte dem Gedankeninhalt nicht zu folgen, auch schlug das Pathos zu einförmig ans Gehör. Den so oft schwer zu behandelnden, schwerfällig gebauten Versen verlieh der Künstler überall Schwung und Leichtigkeit. Die ganze Auffassung und Durchführung der Rolle muß man als edel und groß bezeichnen. Wagner wird möglichenfalls einem reineren Stil der Darstellung in deutschen Dramen wieder mehr Anerkennung und Verständniß gewinnen und erschließen können.

III.

Liebelei.

Schauspiel in 3 Akten von Arthur Schnitzler.

Die Trefflichkeit dieses Schauspiels ist, was die genrebildlichen Schilderungen leichtfertigen Wiener Lebens, die Zeichnung der Charaktere und den sittlichen Ernst betrifft, allgemein anerkannt. Die dramatische Straffung der Handlung dagegen läßt zu wünschen übrig. Die Fabel ist sehr einfach. Zwei Lebemänner, reiche, junge Leute, genießen, so weit es geht, ihr Leben skrupellos, namentlich im Punkte der Liebe. Theodor ist der Leichtsinnigere, der allen Liebesverhältnissen völlig blasirt gegenübersteht; Fritz aber hat eine gediegenere Natur; für ihn liegt stets die Gefahr nahe, daß er die Liebeleien ernst nimmt. Er hat sich mit einer verheiratheten Frau eingelassen; seine moralischen Bedenken will sein Freund Theodor beschwichtigen und ihn von jenem gefährlichen Verhältniß durch eine andere Liebelei abbringen; er läßt durch seine eigene Geliebte Mizi, die ebenso leichtfertig ist wie er selber, dem Fritz ein ernster denkendes Mädchen zuführen, Christine, die Tochter eines ehrbaren Geigers am Theater. Der erste Akt läßt uns in Fritzens elegantem Junggesellenheim einen fröhlichen Abend, den sich die beiden Pärchen machen, mitgenießen. Aber das Verhängniß rastet nicht. Mitten in das Souper und den Tanz platzt der Gatte herein, mit dessen Frau sich Fritz eingelassen hat; jener ist hinter alle Schliche gekommen; die Folge ist eine Herausforderung zum Duell. Die Mädchen erfahren von der Sache nichts. Im zweiten Akt sehen wir Fritz in der ärmlichen, aber behaglichen Wohnung Christinens. Dieses Mädchen vermochte nicht ungestraft mit dem Feuer zu spielen: sie hat sich ernstlich in Fritz verliebt, und von ihrer Leidenschaftlichkeit geht auch auf ihn ein Abglanz über, auf ihn, der sich gleich vor die Pistole des Gegners stellen muß und wahrscheinlich nie zurückkehrt. Ein lyrischer Zauber liegt auf diesen Scenen. Auch den Vater Christinens haben wir kennen gelernt, einen schwachen, gutmüthigen Mann, dessen laxe sittliche Anschauungen es begreiflich machen, wie Christine zu dem Umgang mit Mizi und den jungen Leuten gekommen ist. Im dritten Akt, nach dem Duell, erscheinen Mizi und Theodor; aus ihren Mienen erräth Christine mit dem intuitiven Scharfblick der Liebe das Schicksal ihres Geliebten und auch den ganzen Zusammenhang. Sie kann es nicht fassen, daß Fritz ihre Liebe so gering geachtet und wegen einer verheiratheten Frau in den Tod gegangen

ist. Der Vater und die Freunde können sie nicht zurückhalten; sie stürzt hinaus, Mizi und Theodor ihr nach; aber der alte Vater weiß, sie wird nicht zurückkehren, sie ist verloren.

So lustig toll das Schauspiel beginnt, so furchtbar ernst schließt es. Die Moral liegt auf der Hand. Im ersten Akt tritt Christine noch in den Hintergrund, Mizi mit ihrer liebenswürdigen Oberflächlichkeit dominirt, die echte Wiener Modistin, von Fräulein Engl sehr nett gespielt. Die beiden letzten Akte gehören der Christine (Frau Sorma), vom Schlage der Luise Millerin, der sentimental liebenden Naiven, deren Herz sich gegen das leichtfertige Liebesspiel sträubt, die zum ersten und einzigen Male liebt und alle Qualen dieser unglücklichen und hoffnungslosen Leidenschaft in kürzester Frist durchleben muß. Alle Aeußerungen eines solchen Liebeslebens, von der Hoffnung bis zur Enttäuschung und Verzweiflung in ungezählten Zügen und Schattirungen spiegelt Frau Sorma in ihrer Darstellung wieder; sie zwingt uns, mit ihr zu leben, zu empfinden, und bestürmt mit der Gewalt ihrer Verzweiflung jedes illusionsfähige Gemüth. Das ist das Bewundernswerthe an dieser Künstlerin oder — wie man heutzutage mit Vorliebe sagt — „Menschendarstellerin", daß sie, die ursprünglich durch ihre fröhliche Naivetät sich auszeichnete, hauptsächlich an dem Studium Hedwig Niemanns reifend allmählich Meisterin in der charakteristischen Veranschaulichung aller Seelenzustände und selbst der feinsten Stimmungen wurde. Sie gehört im besten Sinne zu den modernen „Natürlichen". „Ein besonderer Humor", sagt Eugen Zabel von ihr sehr treffend, „verbindet sich in ihrer Spielweise mit der tiefsten leidenschaftlichen Empfindung, namentlich in Rollen, deren reicher psychologischer Gehalt alles Deklamatorische, Äußerliche, Pathetische ausschließt und nur durch die sauberste Ausarbeitung aller Einzelheiten, ein vorsichtiges Abwägen zwischen dem Zuviel und Zuwenig künstlerisch gehoben werden kann." Damit ist allerdings auch die Grenze ihrer Kunst angegeben und diese Grenze zeigt sich namentlich in ihrer Esther, wie am Schlusse dieser Besprechungen zu erwähnen sein wird.

IV.

Frou-Frou.

„Niemand ist vor seinem Tode glücklich zu preisen", hat der weise Solon einmal gesagt. Ganz besonders gilt dies von Schauspielern auf der Bühne. Wer da nicht gut und natürlich, jedenfalls effektvoll zu sterben versteht, gleichgiltig an

welchem Tode und an welcher Krankheit, der ist eben in seinem Berufe nicht glücklich und daher auch nicht zu preisen. Frau Sorma ist nun auf der Bühne auch gestorben; bisher war sie nur einmal in den Tod gelaufen, am Schluß von Schnitzlers „Liebelei", aber man hatte doch das — Vergnügen nicht, sie auf offener Scene sterben zu sehen. Das gehört doch nun einmal dazu, und so geschah es denn in dem sentimental-pikanten Sittendrama der alten französischen Kompagnie-Firma Meilhac und Halévy. In der Todesart zeigte sich Frau Sorma, da sie sich dieses Stück aussuchte, nicht gerade wählerisch; ich meine, Schwindsucht ist gerade keine besonders vornehme oder eigenartige Krankheit. Aber sie ist beliebt bei den namhaften modernen Künstlerinnen, und es besteht ein ordentlicher Wettstreit unter ihnen, mit immer neuen „Nüancen" das schwindsüchtige Leben auszuhauchen. Jede, z. B. die Duse, die Prevosti, die Sorma, hat dabei ihren eigenen Geschmack; sie sterben mit oder ohne Husten, langsam oder schnell, mehr oder minder „abgemagert" und sentimental, gefaßt oder zagend, mit oder ohne viel Aplomb. Jeder aber schwebt die Frage des Kaisers Augustus auf dem bleichen hippokratischen Antlitz: „Freunde, Zuschauer, habe ich meine Rolle gut gespielt?" In der That, das kann Keiner leugnen: die Sorma starb beinahe beneidenswerth schön, also darf auch Hannover sie glücklich preisen. Und so möchte ich ihr denn auch weniger eine Kritik, als einen freundlichen Nekrolog widmen. Frou-Frou ist eine Paraderolle; eine Meisterin kann an dieser leichtsinnigen Pariserin, an diesem fiebernden Weibe, „das die wahre Liebe zu fühlen unfähig ist und Tag für Tag von Vergnügen zu Vergnügen eilt", ihre darstellerischen Künste im Naiv-Sentimental-Kapriziösen in eben so bunter Mannigfaltigkeit zeigen wie ihre Toiletten. Seelenlos kokett und seelenvoll hingegeben, übermüthig bis zum Aeußersten und resignirt büßend, immer aber interessant, pikant, immer begehrenswerth, immer elektrisirend, als stände man immer unter dem wollüstigen Schauer, der von dem Rauschen der seidenen Robe (frou-frou) ausgeht. Die Technik des Spiels ist bis in jede Kleinigkeit vollkommen, oft in solchem Grade, daß man größere Einfachheit wünschen möchte, in der Empfindung, das Spiel würde dann noch eindringlicher wirken. Es giebt Momente in der Darstellung der Sorma, wo man sich auch bei ihr bewußt wird, daß sie nur spielt. Da liegen die Klippen der virtuosen Beherrschung aller Ausdrucksmittel.

V.

Eva.

Schauspiel in 5 Akten von Richard Voß.

An starken Kontrasten wird in diesem „Schauspiel" alles servirt, was man in einem gewöhnlichen Sensationsroman nur wünschen kann. Drei Menschen gehen darin zu Grunde: einer erschießt sich selber, — zum guten Glück für die Zuschauer erst in der Pause zwischen dem 1. und 2. Akt; einer wird erschossen; einer stirbt im Zuchthaus. Dieser letzte Mensch ist die Komtesse Eva. Zu Anfang des Stückes sehen wir sie in golddurchwirkter Ballrobe als glückstrahlende Braut eines jungen schönen Grafen Elimar; am Schluß endet sie, als Zuchthäuslerin gekleidet, im Zuchthause. Wie ist das zugegangen? Graf Düren, ihr Vater, hat all sein Hab und Gut in Spekulationen verthan und das Vertrauen vieler kleiner Leute mißbraucht, nicht direkt, sondern mittelst des unbedingt auf ihn bauenden, vom Arbeiter zum Fabrikanten aufgestiegenen Johannes Hartwig, eines rauhen Biedermanns, der des Grafen Töchterlein liebt. Während einer Abendgesellschaft auf dem Schlosse und auf dem nicht mehr ungewöhnlichen Wege des Telegramms kommt der Bankerott des Grafen ans Licht, mit der üblichen Wirkung auf die verehrlichen Anwesenden. Hartwig, der keine Aktien der verkrachten „Evamiene" gekauft, wohl aber alle Welt zum Kauf animirt hat, übernimmt, soweit er selbst Schuld hat, die Deckung; Eva ist von dem tapferen Edelmuthe Hartwigs, den sie längst hochschätzt, aufs tiefste gerührt; das verdächtige Betragen Elimars, ihres Verlobten, bestärkte sie in jenem Gefühl; als Hartwig hinausstürzt, um sich vor seinen Arbeitern zu verantworten, will sie ihm folgen; Elimar ruft: „Keinen Schritt weiter, oder wir sind geschieden!" und Eva antwortet, in jeder Miene Verachtung: „Geschieden!" Der 2. und 3. Akt zeigt uns die junge Gräfin als Frau Hartwig in einem kleinbürgerlichen Heim, wo sie mit Hartwigs resoluter, aber unliebenswürdiger Mutter wirthschaftet. Der alte Graf, ihr Vater, hat sich erschossen. Schon sind vier Jahre unter Entbehrungen verflossen; Hartwig hat seine Schulden heute abgetragen; ein kleiner Festabend steht bevor. Da naht Elimar, dessen Eitelkeit und frivole Gesinnung es reizt, Eva in Versuchung zu führen. Eva liebt ihn noch und sinkt in seine Arme. Nach der Festlichkeit beichtet sie ihrem Manne ihr Vergehen, gesteht ihre Liebe zu Elimar ein und auch, daß sie ihren Mann nur aus Mitleid geheirathet habe. Hartwig fällt ganz aus der Rolle des vernünftigen, gemüthvollen Biedermanns: er verstößt trotz des Ab=

mahnens seiner Mutter sein Weib. Natürlich verfällt sie nun den Künsten Elimars; im vierten Akt erblicken wir sie in der Wohnung, die der junge Graf seinen Buhlerinnen eingerichtet hat; die Scheidung von ihrem Manne soll stattfinden; Elimar aber ist ihrer bereits überdrüssig. Eine ehemalige Geliebte weiß sich Zutritt zu Eva zu erzwingen und öffnet ihr die Augen. Da Elimar kein Hehl aus seiner Absicht, mit Eva zu brechen, macht und ihr die Wiederherstellung ihrer Ehre durch Heirath versagt, schießt sie ihn nieder. Dafür muß sie im Zuchthaus büßen, und der Dichter erläßt es uns nicht, uns in einem 5. Akt die Arme als eine Art modernes Gretchen in ihrer Zelle zu zeigen. Wieder sind vier Jahre dahin; der Tag der Befreiung ist da. Eva aber ist körperlich und geistig gebrochen; die Ihrigen treten herein, eine große Rührscene mit Hartwig — und Eva bricht, wahrscheinlich am Schlagflusse und infolge der sie überwältigenden Gemüthserregungen, todt zusammen.

Das Schauspiel oder vielmehr diese fünf Bilder aus dem Leben der Gräfin Eva sind voll von Unwahrscheinlichkeiten und fahrlässigen Begründungen in der Handlung sowohl wie in den Charakteren. Die ganze Oberflächlichkeit der Mache erkennt man aus dem einzigen Beispiel, wie Voß der Gräfin das Pistol in die Hand spielt, mit dem sie Elimar am Schluß des vierten Aktes tödtet. Sie hat den Kasten mit den Pistolen „zufällig" in der Wohnung gefunden und möchte die gefährlichen geladenen Dinger gern los sein; aber weder sie noch Elimar noch der Diener, der ihren Wunsch kennt, entfernen die Waffen! Der Kasten bleibt richtig stehen, bis der Dichter ihn nöthig hat. Eine leichtfertigere und armseligere Manier, auf der Bühne Knalleffekte vorzubereiten, dürfte schwerlich wieder bei einem namhaften Autor gefunden werden. Aber die Rolle der Eva ist äußerst dankbar für eine Künstlerin wie Frau Sorma. Neu erschien sie uns indessen nur im ersten, theilweis im vierten, besonders aber im fünften Akt. Was sie in den vier ersten Akten darstellerisch bot, überraschte zum Theil nicht mehr; auch eine so große Künstlerin erschöpft sich in einer Reihe von Gastspielen und in Stücken, welche Scenen mit gleichen oder ähnlichen Gemüthserregungen enthalten. Als Ehefrau Hartwig ließ sie, die geborene Gräfin Düren, seltsamer Weise Rasse vermissen; Christine in Schnitzlers Liebelei hätte sich als Ehefrau auch nicht anders ausgenommen wie diese Eva, die doch immer noch an ihr früheres Leben denkt, die bei ihrer Umgebung immer noch als die „Komtesse" gilt, und die immer noch ihren früheren Verlobten, den schneidigen Grafen Elimar, liebt. Die Darstellung aber ließ uns beinahe vergessen, daß diese Frau Hartwig die Komtesse Eva war und — noch immer ist. In der „Kerkerscene" dagegen offen-

barte sich das Genie der ausgezeichneten Schauspielerin in vollem Glanze; hier ist Eva wirklich nicht mehr die alte; ihre Energie, ihr Adel ist gebrochen; der Einfluß einer vierjährigen Zuchthausstrafe und all ihres Unglücks ist ihren Zügen, ihrer Gestalt und ihren Bewegungen aufgeprägt. Frau Sorma gestaltete den Schluß möglichst naturalistisch. Der Beifall, den sie fand, fiel womöglich noch rauschender aus als an den anderen Abenden. — Kleinecke machte aus dem Johannes Hartwig einen ausgezeichneten Selfmademan; er erinnerte öfters an Sonnenthals Risler. Die schwierigste Partie in diesem Schauspiel ist indessen wohl die des jungen Grafen Elimar. Unter glänzender, verführerischer Hülle muß dieser in allen äußeren Formen vollendete Kavalier die größte Gewissenlosigkeit und Niedrigkeit der Gesinnung verrathen; eisige Selbstbeherrschung, eine ehern freche Stirn sind seine hauptsächlichsten Attribute. Kurz, der vornehme Schurke aus einem Marlitt-Roman. Martini löste diese schwere Aufgabe mit der Sicherheit und Diskretion, die diesen trefflichen Konversations-Liebhaber auszeichnet.

VI.

Cyprienne.

Zusammenfassendes Urtheil.

Mit einem „kleinen Schwips“ nahm Frau Sorma Abschied von dem dankbaren Hannover, mit dem berühmten kleinen Schwips der Cyprienne, — nachdem sie ihre vielen hannoverschen Verehrer längst in einen Rausch des Entzückens versetzt hatte. Und zum Schluß wurde Ihre schauspielerische Hoheit so lange gerufen und gefeiert, bis sie mit den tröstenden Worten „Auf Wiedersehen“ verschwand. Frau Sorma ist als Cyprienne ganz Charme und Drolerie; hier kann sie ihre Natur und ihre Kunst zu einem Gebilde ohne Wenn und Aber vereinigen, zu der kleinen thörichten Frau, die sich von ihrem Manne nicht verstanden glaubt und den nüchternen Lauf der Ehe durch allerlei abenteuerliche und ungewöhnliche Erlebnisse zu unterbrechen sich sehnt, und wär's auch bloß eine Liebschaft mit dem dummen Gecken Adhemar, wenn eine solche nur die Scheidung von dem sie angeblich vernachlässigenden Manne herbeizuführen vermöchte oder wenigstens irgend eine aufregende „Krisis“, auf die sich das Weibchen himmlisch freut. Ueber dieser charmanten Rolle, die noch lange bei Schauspielerinnen mit der Begabung der Sorma beliebt sein wird, vergessen wir ganz,

daß das Lustspiel Sardous zur Zeit seiner ersten Aufführung in Paris 1880 ein Tendenzstück war und das Thema der Ehescheidung im Gegensatz zur Dumasschen Auffassung zum ersten Male zu Gunsten des Ehemannes behandelte. Daher hat das Stück trotz einiger bis an die Grenzen des Erlaubten gehenden pikanten Scenen einen tendenziös sittlichen Kern. Der „Liebhaber" kommt einmal sehr schlecht weg und wird in einer Hochfluth von Komik ertränkt. Krisen, wie Cyprienne sie erlebt, kommen bei jeder Frau, manchmal sogar mehrmals, vor; die Klugheit des Ehemannes besteht dann darin, daß er diese Krisis nicht nur rechtzeitig merkt, sondern sie auch zur glücklichen Wendung für sich, die Familie und die Frau bringt. Wie soll er das machen? Nun, Sardous Lustspiel lehrt es: der Gatte muß es verstehen, sich wieder zu verjüngen, selbst wieder Liebhaber seiner Frau zu werden. Das ist die tiefere Lebensweisheit dieses Schwankes, dessen Menschen im Uebrigen nur recht oberflächlich gezeichnet sind und in dieser Zurichtung sich zum Theil gar nicht im Leben finden lassen.

An dem Spiel der Sorma läßt sich selbstverständlich von Seiten des „Zuschauers" kaum etwas aussetzen; sie hat es darin bis zur möglichsten Vollendung und Abrundung gebracht; ein kritischer Gourmet allerdings könnte mitunter von gewissen nothwendigen Folgen virtuoser Beherrschung einer oft gespielten Partie reden wollen. Die Vollkommenheit des Dahinspielens ist der naturgemäße Fehler genialer darstellerischer Tugenden. Daß unter diesen Umständen auch das Zusammenspiel, das auf solche Eigenarten nicht eingeübt ist, leichte Störungen erleidet, liegt auf der Hand, wenn man auch sagen muß, daß das Geheimniß der Meisterschaft einer Sorma wesentlich darin besteht, wie sie das ganze Stück mitspielt und in ihrer eigenen Rolle widerspiegelt. Jeder Situation ist sie gewachsen; immer ist sie Leben und Bewegung, auf Alles, was auf der Bühne vorgeht, reagirt sie mittel- oder unmittelbar. Dabei legt sie überall das Hauptgewicht auf die Gefühlsmomente; sie scheint daher weniger eigenartig zu charakterisiren, öfter, in den verschiedenen Rollen, Gleiches, Aehnliches zu bieten. Eins aber vermag der Schauspieler nur: entweder schattet er die Leidenschaften und Erregungen des Gemüths einer bestimmten Charakteristik gemäß, unter Hervorhebung bestimmter Züge, ab, dann leiden jene; oder er betont das Elementare, die Regungen des Herzens, dann ähneln sich seine Gestalten. Frau Sorma scheint der letzteren Gattung der Darsteller zuzuneigen. Am höchsten zu schätzen sind unter den Rollen, die sie hier gespielt hat, ihr Rautendelein, ihre Christine, ihre Cyprienne, ihre Nora. Hoffentlich gastirt sie künftig in noch anderen Stücken. Das sind einheitlich erfaßte Charaktere, die der

ursprünglichen Begabung der Sorma durchaus entsprechen. Die Eva im Schauspiel von Voß ist schon eine Mischmaschrolle, die sich in falsche Tragik verliert. Ist Frau Sorma auch im Naiv-Heroischen, wie in der Esther, immer noch bewundernswerth, so zeigen sich doch dabei deutlich, nach der Richtung des Heldenhaften, auch hinsichtlich des Organs, die Grenzen ihrer genialen Natur. Schweift man als Künstler über diese Grenzen allzu weit hinaus, so verliert die Rolle dabei oder die Darstellerin, oder es büßen beide zugleich. Das Schlimmste ist, wie gewisse Darstellerinnen lehren, die alles spielen wollen, aber das Genie der Sorma nicht besitzen, daß die heroischen Rollen zu „modernen" Plattheiten entstellt werden. Das kann nun zwar der in ihrer Art größten deutschen Schauspielerin der Gegenwart nicht begegnen; sie würde auch in ihren Fehlern noch interessant sein, aber sie würde wahrscheinlich viel Talent und Kraft aufwenden, ohne zu der Höhe der Meisterschaft zu gelangen, die sie in ihrer eigenen Sphäre inne hat.

Max Halbe.

Jugend.

Ein Liebesdrama in drei Aufzügen.

Aufführung am 23. September 1899 im Residenztheater zu Hannover.

Das Milieu bei den Modernen und bei Shakespeare.

Durch zwei dramatische Werke ist Halbe berühmt geworden: durch seine „Jugend" und durch seine „Mutter Erde". Jenes ist das vierte, dieses das achte in der Reihe seiner dramatischen Versuche. Die Vorzüge und Schwächen der „Mutter Erde" finden sich bereits genau ebenso, nur noch viel mehr Unfertigkeit verrathend, in der „Jugend". Die Schwächen bestehen in dem, worin überhaupt die jungen Dramatiker sich mehr oder weniger hervorthun, in der allzu intimen Ausgestaltung des Milieus, — dieses Posensche Pfarrhaus ist ein Musterbeispiel dafür —, in der bis ins Kleinliche ausartenden Situations- und Stimmungsmalerei, in allem dem, was man mit dem Worte „Zustandspoesie" benennen könnte. Die jungen Dramatiker übersehen bei der liebevollen Pflege, die sie der Milieudichtung angedeihen lassen, das Eine: daß sie ein Mittel, welches an sich gewiß sehr wichtig im Drama ist, zum Zwecke aufbauschen, daß sie das richtige Verhältniß zwischen Mittel und Zweck im Drama fast umkehren, jedenfalls den Schwerpunkt in das Milieu verlegen anstatt in die Charaktere und die Handlung, die beiden festgegründeten Säulen eines echten Dramas, die ewigen Zwecke desselben. Diese feine, ausgeklügelte Stimmungs-

und Zustandsmalerei soll freilich nur die Schwäche aller unserer jungen dramatischen Autoren verdecken, die Schwäche, eine echt dramatisch wirkende Handlung und vollblütige dramatische Charaktere überzeugend zu entwickeln und zu gestalten.

Man könnte hierbei an die lyrische Dichtung zu Ende des siebzehnten und zu Anfang des achtzehnten Jahrhunderts denken, die in der Schilderung des Zuständlichen den Hauptvorzug der Lyrik sah und des Wesentlichsten entbehrte, der Aktion des Gefühls. Die alles bewegende, auch alles Zuständliche in sich aufnehmende, es in der Subjektivität umgestaltende und aus ihr gefühldurchtränkt wieder ausströmende Empfindung ging fast verloren unter der leidigen Schilderung und Darstellung des Zuständlichen in Natur und Menschenwelt. Das war der Tod der Lyrik. Klopstock zuerst brachte die Lyrik wieder auf den rechten Weg; er erkannte, daß die Seele aller Dichtung Aktion sein müsse, daß die Aktion sich nicht in dem Zuständlichen zu verlieren, sondern umgekehrt alles Zuständliche in die Aktion einzugehen und sich aus ihr wiederzuerzeugen habe.

Aehnliches sehen wir jetzt in der dramatischen Dichtung unserer Tage. Die Menschen mit ihren Schicksalen werden vom Milieu, vom Zuständlichen, oft geradezu erdrückt, sie sind Sklaven des Milieus, sie wissen es nicht zu bewältigen, sie ersticken darin; während es doch, wie es bei den größten Dramatikern der Weltliteratur geschieht, namentlich bei Shakespeare, nur ein bewegendes Mittel ihres Willens sein sollte, das sie zu beherrschen trachten und noch wenigstens in der Idee besiegen müßten, wenn sie ihm auch als einer lebendig gewordenen Ueber- und Gegenmacht äußerlich erliegen. Darum hatte Shakespeare eine umständliche Darstellung des Zuständlichen gar nicht nöthig: es trat ja an und mit den Menschen selber genügend zu Tage als immanente dramatische Macht, während heutzutage die Menschen oft nicht viel mehr als Staffage eines detaillirten Milieus sind. Auf diese Weise erhält die dramatische Poesie unserer Tage trotz aller „Menschen", die da vor uns agiren, ein malerisches und idyllisches Gepräge. Das scheint beinahe eine nothwendige Konsequenz streng naturalistischer Auffassung zu sein; man sucht den Dingen weit mehr von außen beizukommen, als daß man die Welt von innen heraus bewegte. Darum nehmen wir auch in den gepriesensten Erzeugnissen dieser Richtung keine starke vorwärtsstrebende, aus den Charakteren sich entwickelnde Handlung wahr, und auch die Menschen haben oft etwas Zuständliches, wie z. B. der Fuhrmann Henschel, Paul Warkentin in „Mutter Erde", der Pfarrer Hoppe, die bedeutendste Person in der „Jugend", auch Hans, der jugendliche Held dieses Dramas, und viele andere.

Was indessen Halbe vor anderen auszeichnet, ist, wie auch in seinem späteren Drama „Mutter Erde" zu bemerken, eine stark pulsirende dramatische Ader. Aber sie belebt nicht den ganzen Organismus seiner Werke. Am deutlichsten ersieht man dies aus der „Mutter Erde", aber man spürt es auch schon in der „Jugend". Dieses Stück als ein Drama zu kritisiren, wäre verfehlte Arbeit und der Dichter würde solche Mühe selber belächeln. Ihm schwebten Scenen erster jugendlichster Liebe vor, die völlig naiv sich erschließt und hingiebt und dafür büßen muß, als hätte sie eine wohlüberlegte Sünde begangen, Scenen, wie er sie möglichenfalls selbst in der grünen Jugend erlebt hat. Mit solchen Scenen allein konnte er jedoch nichts anfangen; es galt also, ein Stück dazu zu schaffen und diese naive Liebe mit ihrem Fehltritt zu motiviren. Das ist aber bei so jugendlichen Personen schwer, bei so einem achtzehnjährigen Mädchen, das von der Welt noch gar nichts kennt, und einem recht unreifen Gymnasiasten, der eben aus dem Abgangsexamen kommt und zur Universität gehen will. Zur Motivirung soll also hauptsächlich das Milieu dienen, das katholische Pfarrhaus, wo Annchen in Gemeinschaft mit einem blödsinnigen Stiefbruder beim guten und jovialen Onkel Hoppe, dem Pfarrer, lebt, fast von aller Welt abgeschieden, ein Naturkind, dabei aber den quälenden religiösen Einflüssen eines fanatischen polnischen Kaplans, ihres Beichtvaters, so gut wie preisgegeben. Das genügt aber nicht, das leichtblütige Wesen Annchens muß noch weiter motivirt werden, denn jenes Milieu macht den plötzlichen Fall des Mädchens noch lange nicht begreiflich. Annchens Mutter muß also in ihren jungen Jahren selbst auch gefallen sein; der Leichtsinn liegt mithin im Blute: Vererbung! Annchen kennt die Vergangenheit ihrer über den Fehl gestorbenen Mutter, es wird oft davon gesprochen, sehr oft in diesem Pfarrhause, so oft, daß die Kleine schon kaum mehr etwas Besonderes dabei findet und sich dem heimlichen, vor Onkel Hoppe verborgen gehaltenen Ansinnen des Kaplans, sie möchte zur Sühne der Sünde ihrer Mutter in ein Kloster gehen, energisch widersetzt, ohne jedoch die Zuversicht zu haben, es werde nie dahin kommen. Auf der einen Seite die allzu joviale lässige Güte und Weltfreudigkeit des Onkels, auf der anderen die asketische finstere Gewissensmacht und Weltanschauung des Kaplans, so tritt Annchen vor uns hin, in ihrer Phantasie beständig mit dem Vergehen ihrer todten Mutter beschäftigt. In dieser Skizze hier nimmt es sich nun wohl einigermaßen verständlich aus, daß dieses kindliche Geschöpf der ersten ernstlichen Versuchung erliegen kann; im Drama ist aber das Moment, das der alte Pfarrer als Hauptveranlassung des Fehltritts Annchens besonders hervorhebt: der ängstigende fanatische

Einfluß des Kaplans, keineswegs überzeugend ausgestaltet. Man versteht nicht, warum das Mädchen nicht zu Onkel Hoppe in ihrer Furcht vor dem Kloster ihre Zuflucht nimmt, warum sie sich lieber dem plötzlich auf Besuch erscheinenden achtzehnjährigen Hans anvertraut, dessen jungenhafte Sinnlichkeit naiv reizt und dem beiderseitigen Liebesrausche sofort und ohne Besinnung zum Opfer fällt. Dieser Liebesrausch ist und bleibt in seiner Plötzlichkeit denn doch unbegreiflich, weder die Umgebung, noch der Frühling und die Sonne, noch der Charakter, noch die ererbte Disposition machen ihn erklärlich, noch auch die Persönlichkeit des jungen, zuerst so trotzigen Burschen, der so gar nichts Schwärmerisches und im edleren Sinne Verlockendes hat, ja nach seinem Vergehen sich feig und in seinem moralischen Kater geradezu erbarmungswürdig zeigt. So sehr es auch Halbe gelungen ist, die Sinnlichkeit der ersten Leidenschaft naiv und keusch darzustellen, so ist es ihm doch mißglückt, die Nothwendigkeit des Fehltritts dramatisch zu begründen und zu entwickeln. Es giebt bekanntlich ein älteres Drama der jugendlichen Liebessinnlichkeit: Shakespeares „Romeo und Julia". Wie verständlich ist doch hier die Liebe der beiden jungen Leute zu einander! Wie liebenswerth ist dieser Romeo, wie begehrenswerth Julia, und wie verführerisch und edle Gemüther reizend Alles, was sie umgiebt und was sie erleben! Wie entwickelt sich ihr Unglück aus ihrer Leidenschaft und ihre Leidenschaft an ihrem Unglück! Man muß doch die Herren Modernen immer wieder auf die Gottheit verweisen, die sie im Geheimen wohl schon gestürzt glauben, und die doch aus ihrem Olymp unerreichbar auf ihre Mühen herablächelt. Nach „Romeo und Julia" noch eine „Jugend" zu schreiben, ist ja gerade kein Verbrechen; es muß doch immer wieder von vorn angefangen werden; ebenso wenig aber ist es eine Todsünde, zur richtigen Werthschätzung der Leistungen der Gegenwart sie an den besten der Vergangenheit zu messen. Da werden wir sagen müssen: Halbes „Jugend" ist ein Versuch, den man in Hoffnung auf Besseres wohlwollend hinnimmt; das Stück ist ein Planetoid, „Romeo und Julia" aber die lichte, strahlende Sonne selbst. Man gehe hin und urtheile.

Die Aufführung des Stückes im Residenztheater ist höchst sehenswerth. Besonders ragt Kleinecke als Pfarrer Hoppe hervor. „Natürlicher" und einfacher kann man einen Menschen nicht auf die Bühne stellen, als er es mit diesem jovialen, trotz aller eigenen Erfahrungen allzu vertrauenden Pfarrer thut. Dabei erwägt er alles sorgfältig, was zur dramatischen Steigerung und Wirkung einer Scene nöthig ist, und giebt sich niemals aus. So trug ihm denn auch im 3. Aufzug sein leidenschaftlicher Zornesausbruch gegen den Kaplan

stürmischen Beifall ein; er hatte sich diese Wirkung eben vorher noch nicht verzettelt. Eine ausgezeichnete Charakterfigur ist ferner der Kaplan in der Darstellung des Herrn Forst. Der Dichter hat diese Gestalt etwas Grau in Grau gehalten. Das mit dem asketischen Grundzug gegebene Steife und Gleichbleibende zu beleben und mit wechselnden Lichtern auszustatten, den Menschen unter dem Fanatiker niemals verschwinden zu lassen, wie Forst es thut, beweist ein bedeutendes Charakterisirungstalent. Ueberraschende Proben desselben hat der Künstler freilich schon in der vorigen Saison gegeben. Um an seinem Kaplan Schigorski nur eins hervorzuheben, so sei an die feine Art erinnert, wie er den Breslauer Brief liest und aufnimmt, der ihm die Nachricht bringt, die Oberin des Klosters habe nichts gegen die Aufnahme Annchens in dasselbe einzuwenden. Auch hat Forst vollkommen richtig jeden scheinheiligen Zug vermieden, denn dieser Kaplan ist kein Heuchler. Zu den Weltkindern übergehend, spende ich Frl. Brock, dem Annchen, herzliches Lob, namentlich wegen der vollendeten Naivetät, mit der sie das Bedenkliche in die reine Sphäre der Kunst erhob, aber auch wegen ihrer Innigkeit und altklugen Kindlichkeit. Gegen Hans, den Unglücksknaben, traf sie sogar bisweilen einen kindlich mütterlichen Ton, was sehr rührend war. Nur an ihre unzähmbare Liebe zu ihrem Hanschen konnte ich nicht recht glauben, und der rasche Fehltritt eines solchen wohlerzogenen Mädchens wurde mir auch durch ihr treffliches Spiel nicht ganz verständlich. Dem Hans verlieh Herr Richter-Roland in guter Beobachtung solcher Jünglinge etwas Unfertiges, Eckiges, Fahriges; auch das Launische war da, das Gernegroße; doch fehlte der Weltschmerzlichkeit dieses Alters und der ganzen Gestalt die eigentliche Poesie, die uns doch mit den Schattenseiten versöhnen soll. Diese Poesie geht im Schlußakt allerdings gänzlich verloren, denn hier muß der Mulus sich zu kläglich und widerwärtig betragen. Wer so keck zugreift, wie dieser Hans, der läßt den Kopf nicht so vollständig über das Geschehene sinken. Herr Engelhardt als Kretin wirkte erschreckend lebenswahr: er giebt dem Unglücklichen einen epileptischen Zug; der Dichter hat das zwar nicht vorgeschrieben, es trägt aber dazu bei, das Benehmen eines solchen Blödsinnigen wahrscheinlicher und eindringlicher zu machen. Die Ausstattung der guten Stube des Pfarrers war so intim wie möglich; selbst der Kanarienvogel im Bauer war echt. Es wird noch dahin kommen, daß man die Zimmer der modernen Stücke im Gedächtniß behält, wenn man die Menschen darin längst vergessen hat. Daß unter der trefflichen Regie des Herrn Haack auch das Zusammenspiel tadellos verlief, ist fast unnöthig zu erwähnen. Die großen Schwächen des Stückes auch in der Technik, die gesuchte Tragik, die allzu gewöhnlichen Handgriffe, eine Wendung der Situation herbei-

zuführen, die kleinlichen Theatermittel, um das Gehen, Kommen und Zusammenbleiben der Personen zu begründen, diese Unbeholfenheiten kann selbstverständlich keine Regie der Welt verwischen.

Max Halbe.

Mutter Erde.

Drama in fünf Aufzügen.

Aufgeführt am 22. September 1899 im Stadttheater zu Hannover.

Kosmopolitische und Heimaths-Poesie.

Zu gleicher Zeit für zwei Bühnen einer und derselben Stadt eine Zugkraft zu sein, ist gewiß ein Vorzug, auf den ein Dramendichter sich etwas einbilden darf. Es ist ein artiger Zufall, daß dieser Vorzug hier im Residenz- und im Stadttheater gerade Max Halbe zu Theil wird, denn unter allen Modernen ist er wohl der originellste, ein Poet, aus dessen Herzen ungekünstelt und ungezwungen ein starker heißer Strahl echt dichterischen und zugleich echt dramatischen Empfindens emporsprüht. Das hat sich zuerst in seinem Liebesdrama „Jugend" erwiesen, deren naive reflexionsfreie Sinnlichkeit und darum keusche Natürlichkeit von dem Zauber der ersten jugendlichen wahren und unverständigen Liebe umwoben ist; das zeigt in weit vollendeterem und erhöhterem Maße aber sein Drama „Mutter Erde".

Mutter Erde! Diese Aufschrift, so glücklich ersonnen und sinnfällig sie ist, erscheint angesichts des Inhalts doch noch zu abstrakt. Denn es ist nicht die Erde allgemein, unser aller Mutter, gemeint, sondern die Heimatherde, die Erde, auf der die Wiege stand und wo die Jugend verlebt wurde; der ein jeder rechte Mensch seine innerste Ursprünglichkeit, sein tiefgeheimstes Fühlen und selbst Denken zu einem wesentlichen Theil mit verdankt. Seltsam, wie der jungdeutschen Dichtung das Müde, Blasirte, „Dekadente", mit Leben und Welt Fertige und wiederum das Frischeste, Jugendlichste, Ursprünglichste zu gleicher Zeit und in denselben Werken und Dichtern zu eigen ist! Woher diese merkwürdige Erscheinung? Nun, sie hat wohl — von anderen persönlichen Ursachen abgesehen — darin ihren Grund, daß die deutsche namentlich dramatische Dichtung bis noch vor einigen Jahrzehnten dem kosmopolitischen Charakter, den sie in der großen klassischen Periode des vorigen Jahrhunderts erhalten, im Wesentlichen treu geblieben war. Durch alle Völker, alle Zeiten und Fernen war sie hingestreift, hatte sich in unermüd-

licher Wanderung das feinste Verständniß für die Fremde erworben und darüber schließlich nicht selten deutsche Eigenart, allzu sehr aber ihren heimathlichen Charakter eingebüßt. Diese Welteroberung im Geiste hatte sie müde gemacht; eine Zeit lang ruhte sie in fast unfruchtbarem Thun. Da erwachte in ihr der gegensätzliche, heilende Drang, immer stürmischer, immer gewaltiger: die Sehnsucht nach der engeren Heimath, nach deren Menschen, deren Farben und Tönen. Auf die Nothwendigkeit einer solchen Einkehr hatte seinerzeit schon das vielgelesene Buch „Rembrandt als Erzieher" nachdrücklich hingewiesen, und wie die übrigen Künste, namentlich die Malerei, so gewann auch die Dichtkunst wieder die engere, ja engste Heimath lieb, die Heimatherde, und nahm dorther ihre Gestalten und ihre Färbung. Den weltbürgerlichen Charakter, die großstädtischen Erkenntnisse, das in Abstraktionen aufgehende und verblassende Leben, Wollen und Denken konnte die Dichtkunst aber nicht sofort abthun oder zur Genüge überwinden; auch mußte es sie reizen, die Gegensätze einander gegenüber zu stellen und durch den Kontrast lehrhaft und heilend zu wirken. Daher diese müden, willenskranken, frühzeitig gebrochenen und bankerotten „Helden" in so vielen neuzeitlichen Stücken und Romanen, die, meist zu spät, die belebenden und verjüngenden Einflüsse der engeren Heimath aufsuchen, oder deren Wesen mit den ungebrochenen Naturen dort in wirksamen Gegensatz gebracht wird. Der Ueberdruß am Kosmopolitismus in der Kunst zeitigte, von anderen mitwirkenden Ursachen abgesehen, die jetzt so üppig emporblühende Heimathspoesie, die so häufige Wahl der Motive aus der engeren Heimath der Dichter. „Mutter Erde" gehört auch in diese Reihe, ja, dies Werk kann gewissermaßen als Symbol für das eben Erörterte dienen.

Dreierlei zieht uns vornehmlich in den Bann dieses Dramas. Erstens der in idyllischer Breite mit feinstem Empfinden geschilderte fesselnde und erregende Zauber der Heimath und des Elternhauses; dann der Wesensgegensatz der beiden weiblichen Hauptpersonen Hella und Antoinette, die als Verkörperung einerseits des von der Heimatherde völlig losgelösten, in einer gewissen abstrakten Lebenssphäre erzogenen und daher erkalteten, andererseits des ursprünglich fühlenden, mit seiner Mutter Erde in engster Gemeinschaft verbliebenen und daher jugendlich leidenschaftlichen und der Illusion noch fähigen Menschen gelten können. Zugleich aber bilden sie den Kontrast der emanzipirten und der naiven, der „fraulichen" Frau. Zwischen ihnen steht der müde, blasirte Mann, der mit seinen dreißig Jahren sich schon verlebt vorkommt, der den willensstarken Einflüssen der geistvollen, aber gemüthsarmen großstädtischen Hella als junger Student erlag und ihren Bestrebungen Vaterhaus und

Eigenart opferte, und der nun, beim Tode des Vaters, mit dem er wegen der Heirath mit Hella vor Jahren gebrochen, in die Heimath zurückgekehrt ist. Da erwacht in ihm die eingeborene Liebe und Art, und das Wiedersehen mit seiner einst verschmähten Jugendgeliebten giebt den Ausschlag. Nun will er von seinem verfehlten Leben retten, was er kann, und dort bleiben, wo Natur und Herz ihn halten. Aber Antoinette, das „frauliche“, unverkünstelte Weib, in dem der Instinkt des Weibes über alle Vernünftelei herrscht und lebendig ist, hat auch längst einen Anderen geheirathet. Im Zorn über des Einziggeliebten Untreue und Verrath hat sie sich dem ersten Schlechtesten anheim gegeben, ist die Gattin eines innerlich völlig rohen und ungebildeten Mannes geworden. Das Wiedersehen, das Erwachen der alten Liebe zwischen Antoinette und Paul, dem sogenannten Helden des Dramas, und das tragische Ergebniß hieraus ist nun das dritte Moment, das dieses Drama uns so anziehend macht, und es ist der eigentlich dramatische Puls des Werkes. Wir bemerken und fühlen ihn zuerst kaum, er ist unter den in Gesprächsform gegebenen idyllischen und genrebildlichen Schilderungen ganz versteckt, bis er plötzlich zu schlagen beginnt, bis plötzlich das echt dramatische Blut ihn durchjagt, stockend und wieder strömend, allzu stürmisch, allzu kurz. Eigentlich nur drei Scenen in den ganzen langen fünf Aufzügen — im 2., 3. und 5. — sind es, die die Liebesleidenschaft entwickeln, — nein, das ist nicht richtig, — sondern sofort zur Höhe steigen und dann in die Erde, in die „Mutter Erde“ versinken lassen, gleich einer vulkanischen Insel der Seligen, die auftaucht und auf ewig wieder verschwindet. Ein dramatisches Gewitter, Blitz und Donner zugleich, von beinah shakespearescher Macht. Eine dramatisirte Liebeshymne, ein dramatisch gestalteter Dithyrambus der Liebesleidenschaft. Aehnliches giebt es bei keinem modernen Dramatiker; Gerhart Hauptmanns Liebesscenen sind nur rauschende Bäche gegen diese elementaren Kaskaden. Ja, wenn der Dichter diese echt dramatische Gluth künftig zu meistern versteht, wenn er abthut, was sie noch hemmt, ein wirkliches Drama im Sinne der ewigen großen Kunst gleichmäßig zu durchdringen und schöpferisch zu erfüllen, so haben wir noch Unvergängliches von ihm zu erwarten.

Interessant, aber etwas schematisch gestaltet ist der Konflikt zwischen den beiden Frauen Hella und Antoinette, den extremen Repräsentanten ihrer Geschlechts, dem Vernunft- und dem Instinktweibe. Wahrhaftig, wenn die künftige Erziehung der Frau zur Vernunft — um die emanzipatorischen Bestrebungen so allgemein wie möglich auszudrücken — viele solche Erscheinungen zeitigte, wie diese kalte, ausgeglühte, lieblose, fast rohe Hella, die eine

Karikatur des auf das Allgemeine gerichteten männlichen Willens ist, dann würde Nietzsche mit seiner Prophezeiung über das Weib des nächsten Jahrhunderts Recht behalten; dann würde die Frau den idealen Hang des Mannes zu ihr zu eigenem Verderben selbst zerstören, dann würde die Menschheit um das Beste betrogen werden. Kein Wunder, daß Paul Warkentin sich sofort in aufflammender Leidenschaft der echten, unverbildeten, dem instinktiven Gefühlsleben ihres Geschlechts getreuen Jugendgeliebten Antoinette wieder zuwendet, die, so echt weiblich in ihrer besonderen Art, sich aus Liebestrotz selber unglücklich gemacht hat, um ihn, den Geliebten, dadurch zu strafen. Es giebt solche Frauen — ja, dies ist ursprüngliche Frauenart —, bei denen die Liebe in solchen Haß, der doch nur das andere Antlitz ihrer Liebe ist, umschlägt. Sie suchen sich selbst zu verderben, um den ungetreuen Geliebten zu strafen. Hier aber verwandelt sich dieser Haß sogleich wieder in die alte Liebe, die um so feuriger tobt, je länger sie hat hoffnungslos schmachten müssen. Ebenso echt weiblich aber ist es bei Hella, ja der einzig echt weibliche Zug, den der Dichter ihr gelassen, daß sie, nach der Entdeckung des Liebesverhältnisses Antoinettens zu ihrem Manne, diesen nicht freigeben will, — ihre Eitelkeit, solchem „Gänschen vom Lande", solcher Frau alten Schlages, weichen zu müssen, und ein in gewisser Beziehung mütterliches Gefühl gestatten es ihr nicht, die Leitung dieses Mannes aus der Hand zu geben, den sie als ihr Geschäpf betrachtet, das von ihr zum „Menschen" erzogen wurde. Die Gewalt der Leidenschaft jener beiden Liebenden aber ist so groß, so erhaben, so über das Leben hinausragend, daß sie beide vor all den künftigen Bitternissen, die ihnen aus ihrem gesellschaftlich verbotenen Verkehr entstehen müssen, vor all dem Jammer und der Bosheit der ihnen feindlichen Welt aufs tiefste zurückschrecken; ihre Liebe ist ihnen so heilig und rein, daß nichts sie mehr antasten soll; ihre Liebe ist so stark, daß sie das Leben verachtet. Sie reiten hinaus in die Nacht, Göttern ähnlich, Helden gleich, zum Liebesgenuß und zum Tode.

Die Darstellung war dem Werke leider nicht gewachsen; doch ist die Mühe, die sich die Regie und alle Mitwirkenden gaben, anzuerkennen.

Goethe.

Clavigo.

Aufführung am 31. August 1899 im Kgl. Theater zu Hannover.

Goethes „neues tragisches Motiv".

Wenn man nicht fürchten müßte, der Ketzerei verdächtigt zu werden, könnte man wohl die Meinung äußern, „Clavigo" wäre von einem modernen „Theatraliker" verfaßt, der sich einer mitunter antiquirten Sprache bedient, von einem sich auf effektvolle Bühnenarbeit verstehenden modernen Dramatiker. Ein echter Ibsenjünger würde freilich den faden romantischen Schluß — der sich in der alten Ballade, der Goethe ihn verdankt, wohl trefflich macht — vermieden haben, schon weil dieser letzte Akt lediglich deshalb geschrieben wurde, um dem traurigen Helden eine gewisse Sympathie bei den Zuschauern zu sichern, und dann auch, um dem alten Gerechtigkeitsbegriff, der Sühne für die Schuld, genugzuthun. Das ist ganz und gar unmodern. Heutzutage würde man, und mit Recht, es verschmähen, in das ewige Dunkel des ehernen Schicksals mit solch einem Lessingschen Oellämpchen der poetischen Gerechtigkeit traulich hineinzuleuchten. Man denkt hierin jetzt shakespearescher: der Welt Lauf ist der Welt Lauf, und die Schurken triumphiren, wofern es nur *rechte* Schurken sind; die Edlen aber, sobald sie den Fehler begehen, einen Schurken nach sich selber als Ehrenmann zu taxiren und ihm edelmüthige Avancen zu machen, müssen unterliegen. Das ist das Schicksal der Guten im Kampfe mit den schlauen Weltkindern; Carlos deutet das in seiner cynisch offenen Art an. Die Moral und die Ehre sind nur für die in irgend einer Weise Auszubeutenden geschaffen; die wahren „Herrennaturen" und die Naturen der Emporkömmlinge gebrauchen jene guten Dinge *nur* dialektisch, nur zu *ihrem* Vortheil. Darum müßte der Schluß des Stückes überhaupt ins Ungewisse verlaufen oder der brave und tapfere Beaumarchais geradezu im Kerker endigen, nach der Scheingerechtigkeit der Welt, nicht nach der poetischen, die auf ethischer Weltanschauung beruht, und Carlos müßte mit Clavigo triumphiren; Clavigo müßte am Schlusse, wenn auch innerlich gebrochen, was er ja schon seit dem Treubruch gegen die Geliebte ist, an dem Scheine der Welt sich aufrichten: Carlos müßte der Uebermittler einer Standeserhöhung oder einer vortheilhaften Heirath für ihn sein. Nur höher hinauf auf die Leiter des Scheinglücks, der Scheinehre — das müßte der furchtbar satirische, aber unleugbar weltwahre Schluß solch eines Stückes sein, wenn es im innersten Kerne modern sein sollte. In der krassen, objektiven Darstellung des Laufes der Welt liegt zugleich die wenigstens subjektiv heilende Satire. Aber so etwas ist

doch immer nur für Kenner und Männer; die große Menge will sich durch die Kunst im Sinne der Schulmoral gerade über die Grausamkeit des Weltlaufes täuschen lassen und im Theater das finden, was sie im Leben so oft zu eigenem bitteren Schaden und Leide vermißt. Aus dem Empfinden der theoretisch guten Menschen heraus ist die poetische Gerechtigkeit in Theaterstücken erforderlich, der Sieg der „sittlichen Weltanschauung", für die Lessing so beredt eintritt und hinsichtlich deren ihm Goethe in diesem Theaterstück folgte, welches nach seiner Absicht ein echtes, rechtes Bühnenwerk sein sollte und bei dem er Lessings „Emilia Galotti" nicht bloß technisch gefolgt ist, sondern sie auch am Schlusse moralisch noch übertrumpft hat: denn Clavigo fällt schon der zeitlichen Sühne anheim, des Prinzen Schicksal in der Emilia aber wird der göttlichen Gerechtigkeit anheimgegeben, ohne zeitliche Sühne; Carlos und Marinelli werden dieser ebenfalls überlassen, verfallen aber der zeitlichen Strafe insofern, als sie ihr Werk vollständig zusammengebrochen und vernichtet sehen. Sie triumphiren nicht über den Untergang des Guten, sie erreichen ihre Zwecke nicht.

Es ist ein interessantes Werk dieser Clavigo; man könnte stundenlang so fortphilosophiren. Goethe wollte mit seinem Carlos im Clavigo ein ganz neues tragisches Motiv schaffen. Carlos soll nach des Dichters Absicht kein gewöhnlicher oder eigentlicher Bösewicht sein, sondern nur ein Weltmann, der aus reiner Freundschaft für den charakterschwachen Clavigo seine Intriguen spinnt. „Der Bösewichter müde", sagt der Dichter, „die aus Rache, Haß oder kleinlichen Absichten sich einer edlen Natur entgegensetzen und sie zu Grunde richten, wollt' ich in Carlos den reinen Weltverstand mit wahrer Freundschaft gegen Leidenschaft, Neigung und äußere Bedrängniß wirken lassen, um auch einmal auf diese Weise eine Tragödie zu motiviren." Diese Absicht ist indessen dem Dichter nicht gelungen. Um die Freundschaft des Carlos zu zeigen, hat er zwei Kunstgriffe gebraucht: erstens läßt er die Braut Clavigos schwindsüchtig werden und zweitens muß Carlos in der großen Ueberredungsscene des 4. Aktes dem Clavigo die Alternative stellen, entweder als „ehrlicher" Kerl zu handeln oder sich zur Herrenmoral zu bekennen. Bulthaupt hat vollkommen richtig auseinandergesetzt, daß Carlos bei dem ersten Theil dieser Alternative, Clavigo solle als ehrlicher Mensch handeln und Marie heirathen, entweder dialektisch verfährt oder bei dem zum Guten doch geneigten Charakter Clavigos ein gefährliches Spiel unternimmt: denn dieser schwankte ja nach der Seite dieses Entschlusses und hätte leicht sich so entscheiden können, daß Carlos' eigentliche entgegengesetzte Absicht vereitelt worden wäre. Bulthaupt deckt diesen Widerspruch richtig auf, aber er hat

den Grund, der den Dichter zu diesem Wagniß trieb, nicht erkannt: es ist eben die Motivirung der Freundschaft des Carlos zu Clavigo. Als wahrer Freund mußte er ihm wohl oder übel beide Seiten seiner Lage ungeschminkt und ehrlich zur Anschauung bringen. Daß Goethe damit den Charakter des Carlos in dessen Einheitlichkeit schädigte, konnte der Dichter nicht vermeiden. Und was die Schwindsucht Mariens betrifft, so soll diese Krankheit uns denn doch nicht sowohl den zweiten Treubruch Clavigos entschuldbarer machen, was trivial wäre, als eben auch darthun, daß Carlos nur als wahrer Freund und Weltmann, nicht als nackter Bösewicht handle, wenn er Clavigo zum meineidigen und selbstischen Thun bestimmt. Das sind die Mittel, mit denen Goethe die „neue Motivirung der Tragödie" in diesem einzelnen Fall zu schaffen gedachte. Sieht man nun scharf zu, so muß man sagen, daß diese Beseitigung des guten alten Bösewichts nur eine scheinbare und dem Dichter in diesem ersten Falle durchaus mißlungen ist. Carlos ist zwar kein grober, aber ein feiner Schurke, darüber hilft nichts hinweg, und bestände seine Schurkerei auch nur, wie Bulthaupt geistvoll meint, darin, daß er Clavigo als Thon in seiner Hand fühlt, als sein Geschöpf, und er so die Neigung des Schöpfers zu seiner Kreatur egoistisch empfindet.

Jene Absicht des Dichters aber, die Tragödie in neuer Art zu motiviren, hat die Rolle des Carlos zu einer widerspruchsvollen gestaltet, ja zu einer im letzten Grunde zwiespältigen. Daher ist die Darstellung dieses feinen Bösewichts, der nur Weltmann sein und aus „wahrer Freundschaft" handeln soll, so schwierig. Einige Schauspieler geben einen Mephisto im gestickten Rock; das ist natürlich falsch, weil Clavigo dann vor der nackten Bosheit zurückgeschreckt wäre und in solchem Gesellen auf die Dauer keinen Freund erblickt hätte; die Anderen nehmen Goethes Freund Merck mit seinem scharfen galligen Temperament zum Vorbild, bei Hervorkehrung des ehrlichen Freundescharakters; die Ehrlichkeit ist aber an Carlos eben nur Schein. Ein Drittes wäre, nicht, wie Bulthaupt sagt, den Schöpfer darzustellen, der diese Kreatur seines überragenden Einflusses liebt und auf alle Weise weltlich fördern will, — denn ein solches willenloses Geschöpf ist Clavigo doch ganz gewiß nicht, er würde ja sonst im Schlußakt nicht Carlos' ganze Erziehung Lügen strafen; nein, der Darsteller müßte die Freundschaft zu Clavigo wirklich als bloßen Schein in geeigneter Weise erkennen lassen; denn sie ist nur Schein, wenn der Dichter das auch zu Gunsten seiner neuen Theorie nicht gelten lassen will. Carlos ist dann der überlegene Weltmann, den es kitzelt, einen Menschen wie Clavigo in der verbindlichen Art liebenswürdiger Weltmänner unter freundschaftlichen Allüren zu leiten und sich in seinen Erziehungsresultaten dann zu sonnen; ein

Machiavelli unter der Maske einer oberflächlichen weltmännischen Freundschaft, die Carlos aber selbst kaum als Maske fühlt und sicher nicht als solche genommen wissen will, kurz, ein Machiavelli, der sich selber über den Grad und die Güte seiner Neigung zu seinem Zögling und ebenso über die ureigene und unter der Schwäche und dem Schwanken verborgene Natur desselben täuscht. Das wäre eine feine Individualität und eine ganz erlesene Aufgabe für den Charakterspieler. Peppler faßte den Carlos so einfach wie möglich auf und befand sich auf dem Wege zu der Charakteristik, die ich hier andeute; im Ganzen eine meisterhafte Leistung, der nur noch einige kleine Züge zur Vollendung fehlten. Die Marie gestaltete Frl. Hildburg in ihrer krankhaften Reizbarkeit tadellos; das bereits eingetretene Verblühen, der Mangel an Frische und Jugendlichkeit wurde in Spiel und Maske trefflich und durchaus modern gekennzeichnet. Beaumarchais ist die Prachtfigur des Stückes, aus dem Vollen geschöpft in ihrem leidenschaftlichen jugendlichen Edelmuth, der keine Winkelzüge kennt, geradeaus geht und so ein leichtes Spiel für einen Weltmann wie Carlos wird. Eine Gestalt, die durchaus an Schillers edle junge Männer erinnert. Rottmann stellt solche Charaktere sehr ansprechend dar; er wußte auch im Ueberschwang des Rachegefühls noch Maß zu halten und sich vor Roheit zu hüten. Von den anderen vier Rollen, die noch in Betracht kommen, verdient der Buenco Riesenbergs in seiner originellen Art Erwähnung. Uebrigens kann man auch in diesem merkwürdigen Stück schon eine Feinheit, die bei Ibsen so gerühmt wird als Beseitigung des alten „konventionellen" Monologs, bemerken: den durch einen Dialog maskirten Monolog. Denn gerade die große Ueberredungsscene zwischen Carlos und Clavigo ist doch im Grunde nichts als ein Monolog; Carlos ist da nicht viel mehr als die wandelnde antithetische Reflexion, die aus dem Innern Clavigos als selbständige Verkörperung gleichsam aufgetaucht ist und ihm alles das vorhält, was er sich auch allein sagen könnte. Es giebt nichts Neues unter der Sonne!

Gertrud Giers

als Vortragskünstlerin.

Aktion, die Seele aller Poesie.

Mit einem dramatisch-lyrisch-epischen Abend erfreute am 9. Dezember 1898 Gertrud Giers die große Zahl ihrer hannoverschen Verehrer. Gertrud Giers hat nach einer an Erfolgen reichen, rühmlich durchmessenen, hoffentlich noch nicht abgeschlossenen Bühnenlaufbahn

ihr Hauptaugenmerk auf Vorträge und Vorlesungen gerichtet. Man kann ihr dazu aus vollstem Herzen Glück wünschen. Gerade auf diesem Felde fehlt es an hervorragenden Talenten, und auf diesem Gebiete müssen einer Gertrud Giers neue Lorbeeren ersprießen. Nicht sowohl den Kunstvortrag dramatischer Werke meinen wir, wenigstens nicht in erster Reihe. Der dramatischen Kunst wird heutzutage in einer Weise und mit einer Kritiklosigkeit gehuldigt, von den Begabten und Unbegabten und vom Publikum, daß zwar der Rückschlag über kurz oder lang nicht ausbleiben kann, da bei der allgemein vorherrschenden Talentlosigkeit eine Uebersättigung eintreten muß, bis dahin aber Lyriker und Epiker, wenn sie nicht Romane schreiben, mehr und mehr gänzlich unbeachtet bleiben. Die Lyrik aber ist das Herz aller Poesie; ein Dramatiker, der nicht ursprünglich lyrisch zu fühlen vermöchte, wäre gar kein Dichter, höchstens ein Theaterroutinier. Ist Shakespeare doch zugleich ein dramatisches und ein lyrisches Genie ersten Ranges. Beide Gattungen stehen vollständig gleichberechtigt neben einander. Während der Dramatiker seine Individualität in den zahlreichen Personen seiner Stücke verzweigt, auseinanderlegt und zu objektiviren trachtet, zieht der Lyriker die ganze Welt in seine Persönlichkeit hinein, sucht Alles im Lichte seiner Subjektivität zu erfassen und erstrahlen zu lassen, und je subjektiver er ist, ein um so größerer Lyriker ist er. Das sind also die beiden Pole der Poesie: Dramatik und Lyrik. Der große Lyriker singt in seinen echtesten Liedern und Gedichten nur und nur sein Leben, sich selbst. Eine starke und eigenartige Persönlichkeit gehört nicht minder dazu, um als Lyriker, denn um als Dramatiker Bedeutendes zu schaffen. Die großen Lyriker sind so selten wie die großen Dramatiker. Das treibende Prinzip ist in beiden dasselbe. Der Reformator der deutschen Lyrik der neueren Zeit, Klopstock, hat es in seiner an feinen Winken reichen Gelehrtenrepublik, (der einzigen Poetik, laut Goethe, die möglich ist), schon 1774 — ja schon früher, zwischen 1759 und 1760, — ausgesprochen, daß jede Leidenschaft, die zum Ausdruck ringt, den Keim der Handlung, beginnende Handlung in sich berge. „Die tiefsten Geheimnisse der Poesie liegen in der Aktion, in welche sie unsere Seele setzt; überhaupt ist uns Aktion zu unserem Vergnügen wesentlich. Gemeine Dichter wollen, daß wir mit ihnen ein Pflanzenleben führen sollen." Daß etwas, was in Aktion setzen soll, selbst in Bewegung begriffen sein muß, setzt jene grundlegende Bemerkung als selbstverständlich voraus. Das Prinzip der Bewegung, der Aktion, in der Poesie erfaßt, — dies umschließt bereits alles, was später Lessing begrifflich scharf bei der Grenzscheidung der Poesie und der Malerei jener vindizirt. In allen echten lyrischen Aeußerungen nun treibt und drängt dasselbe begrifflich erfaßbare Prinzip, das

der bewegten Empfindung, der seelischen Aktion, die in anderen Gattungen der Poesie dann zur (äußerlich sich bethätigenden) Handlung wird. Das Stimmungsvolle der echten Lyrik ist nur ein scheinbar Ruhendes; auch die Stimmung, was für eine immer, in die das lyrische Gedicht uns versetzen, die es in uns wieder erzeugen soll, ergiebt sich aus einem Gewebe von Bewegungen des Gefühls, der Empfindung, und ist selber nur eine längere anhaltende Erregung des Gefühls. Diese Einsicht, die ich bereits vor vielen Jahren im 47. Bande der Kürschnerschen Nationalliteratur dargelegt habe, finde ich erfreulicher Weise auch bei Edgar Steiger, in seinem jüngst erschienenen Werke „Das Werden des neuen Dramas" wieder. „Die Ursache und Triebfeder alles künstlerischen Schaffens" — sagt Steiger verallgemeinernd — „ist die Stimmung, jenes seltsame Gewoge froher und trauriger Gefühle. . . . Die Stimmung ist nicht nur Ursache und Triebfeder, sondern auch der eigentliche Lebensgehalt des künstlerischen Schaffens." „Die Innenwelt unserer Gefühle bildet den eigentlichen Inhalt und Gegenstand aller Kunst, und der Künstler verfolgt bei seinem Kunstschaffen keinen anderen Zweck, als sich seiner eigenen Stimmung, die ihn quält und peinigt (besser: die ihn bewegt), im eigentlichsten Sinne des Wortes zu entäußern." So ist jede künstlerische Stimmung zunächst eine eminent lyrische, weil rein subjektive, und in der echten lyrischen Stimmung, und in ihrem künstlerischen Ausdruck in der Poesie, dem Liede, dem Gedichte, liegt Aktion verborgen und wird mehr oder minder offenbar. Die Stimmung ist die Mutter der Handlung, und so reichen sich Lyrik und Drama die Hand.

Diese Erörterung ist hier nothwendig, um in aller Kürze anzudeuten: erstlich, daß es ein Unrecht an der lyrischen Poesie begehen heißt, wenn man sie über der dramatischen vernachlässigt, und daß es ein großes Verdienst bedeutet, wenn ein geeignetes Talent ihr wieder Geltung und Würdigung im Volke, zunächst unter den Gebildeten, schaffen will. Das geschieht am besten durch den lebendigen Vortrag. Das schönste Gedicht, das nur in einem Buche, nur im Druck vorhanden ist, gleicht doch immer nur dem Diamanten im Schrein; erst im Lichte gewinnt er Leben und funkelt und blitzt und offenbart seine sonnige Natur. So auch ein schönes Gedicht erst ganz und gar auf den Lippen des Künstlers, der es vorzutragen versteht. Und zweitens wollten wir durch jene prinzipiellen Sätze beweisen, daß, je bedeutungsvoller ein darstellendes Talent in der Wiedergabe, in der Darstellung dramatischer Handlung ist, es dies auch in der Wiedergabe, in dem Herausleben lyrischer Stimmung, lyrischer Aktion sein muß. Ein Beispiel sonder Gleichen ist dafür Gertrud Giers. Niemand, der ihre lebensvolle Wiedergabe

von Gedichten Carmen Sylvas, deren kleines Epos „Die Hexe" ja wesentlich lyrisch empfunden und gebildet ist und aus einzelnen Gedichten und Liedern besteht, gehört hat, wird dies leugnen können. Aus dem Innersten der herrlichen Dichterin heraus empfand und schuf sie diese Dichtung wieder, deren Grundidee, nach der Königin eigenen Worten, die ist: „Reinheit überwindet Leidenschaft oder den Dämon, aber es kostet ihr das Leben. Wenn wir gegen die Naturgewalt kämpfen, wirkt sie den Tod." Der Anblick eines Marmorgebildes von Cauer hatte die Dichterin in Stimmung versetzt, das heißt, die Aktion, die in jener Statue verborgen schlummert, hat ihr Gemüth in Bewegung gesetzt und ähnliche Stimmungen, die in ihr vorbereitet lagen, poetisch ausgelöst. Und wiederum in das lebendige tönende Wort umgemeißelt hat diese Poesien Gertrud Giers. Ein Beispiel vom befruchtenden Kreislauf der Künste. Sie alle drei, der Bildhauer, die Dichterin, die Künstlerin des tönenden Wortes, sind kongeniale Naturen. Keine Regung des Gemüthes, nicht die kleinste Schönheit der von Leidenschaft durchtränkten Schilderungen, nichts Liebliches, Süßes, Erhabenes, Schauerliches, Grauenhaftes geht der Künstlerin in ihrer Darstellung verloren, alles wird Bewegung, Aktion, leise oder stürmisch wogendes Leben, wird entweder Musik dem Gefühle oder bewegte plastische Form für die Phantasie. Wie in einem göttlichen Sturme befinden wir uns, der sich säuselnd aufmacht und endlich alle Elemente in Aufruhr setzt, um schließlich unter dem Bogen des Friedens zu entschlummern. Ueberflüssig scheint es, auf die Beherrschung aller technischen Mittel bei einer so bekannten und namhaften Künstlerin überhaupt im Einzelnen noch hinzuweisen; aus dem Gesagten erhellt zur Genüge, wie vollendet die Dichtung in Gertrud Giers' Vortrag sich gestaltet. Es ist keine Nachschöpfung, es ist eine völlig kongeniale Schöpfung, wie die Dichterin selber am ersten zugeben würde. Denn Alles, was, dem Dichter selbst ungeahnt, in den Tiefen der Dichtung träumt, wird durch solch geniale Empfindung und Wortdarstellung heraufgezaubert; der Dichter steht staunend vor seinem Werke, das er in dieser Gestalt gar nicht wiedererkennt. Es ist auch nicht sein Werk allein mehr; es ist zugleich etwas mehr, etwas Anderes; ein anderer Geist hat sich desselben bemächtigt, pulst, lebt, schafft, handelt darin. Das Gleiche wird jeder Dichter fühlen und freudig anerkennen, Bulthaupt, Fitger, der junge Börries v. Münchhausen, von denen die Künstlerin auch einige Dichtungen vortrug. Denn, wie schon früher bemerkt, will Gertrud Giers nicht bloß anerkannten Poeten zum Wort und zur Beachtung verhelfen, sondern auch noch unbekannten oder nur in kleinen Kreisen gewürdigten. Mit diesem Entschluß erwirbt sie sich auch ein Verdienst um die Literatur inso=

fern, als sie fördernd, anspornend, begeisternd wirkt und eine Gerechtigkeit übt, die unser Volk nur allzu oft und allzu sehr zu vernachlässigen scheint. Jeder Freund der Literatur wird der Künstlerin um dieser Absicht willen Glück und Erfolg wünschen. Ihr dramatisches Genie im engeren Sinne zeigte sie im Beginn ihrer Vorträge. Sie gab die berühmte 5. Scene des 2. Aktes aus der „Phädra" Racines, einer ihrer Meisterrollen, die Scene, in der Phädra dem Hippolit, ihrem Stiefsohn, ihre Leidenschaft für ihn gesteht. Ja, das ist tragisches Feuer, das ist tragische Größe; selten findet man diesen großen, lichtvollen und einheitlichen Stil heute auf der Bühne, wo so oft Alles verkleinlicht, modern verzwickt und verwaschen, einem neurasthenischen Verständniß angepaßt wird. Man feiert heute die Kunst der kranken, nicht der gesunden Nerven. Nach dieser Scene trug die Künstlerin in feiner Auswahl eine Anzahl von Gedichten Richard Hamels vor aus dessen Dichtung „Zauber der Ehe". Ueber den Eindruck, den sie erzielte, muß ich schweigen; ich kann nur bescheiden sagen: das sind kaum mehr meine Gedichte: umgeschaffen in göttlicher Leidenschaft durch die Genialität einer großen Künstlerin, wurden sie ihr Eigenthum.

Lohengrin.

Ein ungedruckter Brief Richard Wagners.

Der ausgezeichnete Componist und Pianist Richard Franck in Basel hat die Güte, mir dieses Schreiben Wagners zur Veröffentlichung zu überlassen.

Das höchst beachtenswerthe Schriftstück ist an den Bruder des genialen Vaters des Besitzers, des im Dezember 1893 in Berlin verstorbenen Königl. Musikdirektors Prof. Dr. Eduard Franck, gerichtet und wird bei allen Freunden des „Lohengrin" und bei der ganzen Wagnergemeinde unzweifelhaft das größte Interesse erregen, um so mehr, als in diesem Jahre (1900) das fünfzigjährige Jubiläum der ersten Aufführung des „Lohengrin" gefeiert werden kann. Der Brief lautet:

Herrn Dr. Hermann Franck.

Geehrtester Freund!

Ich weiß nicht, wo Sie sind, und kann dennoch dem Drange nicht widerstehen, mich mit Ihnen zu unterhalten. Eben habe ich viel mit Ihnen disputirt: das gilt noch immer dem Lohengrin; mit größter Frische habe ich mich wieder darüber hergemacht, und bin nun mit mir im Reinen: ich habe mein Gedicht nach einiger

Unterbrechung, soviel dies möglich ist, als unbefangener Fremder angesehen, und seine poetische Absicht spricht sich mir so aus: Die Sühne für Elsa's Vergehen kann nur in ihrer Bestrafung liegen, und selten kann ein Vergehen eine konsequentere und somit unerläßlichere Strafe nach sich ziehen, als sie hier in der Trennung ausgesprochen ist: keine Züchtigung, kein Tod (unmittelbar) kann ihre Strafe sein, — jede andere Strafweise wäre Willkühr und müßte empören, nur — die allerdings härteste — die Strafe der Trennung erscheint als die unerläßlichste, und sie kann nicht zu hart erscheinen, weil sie die gerechteste, die folgerichtigste ist. Elsa hat Lohengrin verwirkt, ihr Vereinigtbleiben ist unmöglich, denn als Elsa die Frage an ihn richtet, sind Beide bereits geschieden: die Trennung, die Idee der Trennung, erschien mir von Anfange her beim ersten Bekanntwerden mit dem Stoffe, als das Eigenthümliche, besonders Bezeichnende desselben, und nachdem ich jede andere Möglichkeit einer Lösung durchlaufen habe, komme ich immer deutlicher wieder auf diese Trennung zurück, — die, wenn sie ausfallen sollte, eine totale Umgestaltung des ganzen Stoffes verlangen und wohl nur die Beibehaltung der äußersten Aeußerlichkeiten desselben gestatten würde. Als Symbol der Fabel kann ich nur festhalten: die Berührung einer übersinnlichen Erscheinung mit der menschlichen Natur, und die Unmöglichkeit einer Dauer derselben. Die Lehre würde sein: der liebe Gott*) thäte klüger uns mit Offenbarungen zu verschonen, da er doch die Gesetze der Natur nicht lösen darf: die Natur, hier die menschliche Natur, muß sich rächen und die Offenbarung zu nichte machen. Dies scheint mir der Sinn der meisten jener wundervollen Sagen, die nicht von Pfaffen gemacht worden sind. Wie ging es der Semele mit Zeus? — Nun fragt es sich allerdings, ob mein Gedicht auf dieser Basis der dramatischen geschlossenen Wirksamkeit fähig ist, und dies war ja auch eigentlich Ihre Sorge. Ich gestehe, daß ich darüber zweifellos bin, wie gewagt es auch sein mag, den ersichtlichen Abschluß einer Handlung aus den Augen zu rücken, wie es hier durch das Fortziehen des Lohengrin geschieht: indes hier muß es gewagt werden, den endlichen Moment der Trennung zur That zu erheben, und dies muß dadurch ermöglicht werden, daß wir über den Abschluß des Schicksales beider Getrennten vollkommen im Klaren sind. Hier hat mir nun Ihr Zweifel sehr viel genützt, indem er mich dringend darauf hingewiesen hat,

*) Ich meine: der Christengott. —
(Ich fürchte bei dieser Gelegenheit viel Unsinn gesagt zu haben: es fehlt mir da recht am Zeug, um mich ausdrücken zu können.)

L o h e n g r i n s Betheiligung an dem tragischen Ausgange deutlicher zu machen, als dies der Fall war.

Lohengrins großen (auch passiven) Antheil an der Entwicklung des Schicksals glaube ich vollkommen genügend festgestellt zu haben: — in seinem ersten Auftreten habe ich nichts geändert, — ich darf hier das schöne Vorrecht der Musik nicht schmälern, die hier vollständig ergänzen wird, was der Dichter nur ungern in Worten ausführen muß: die Ueberraschung bei Elsas Anblick, das u n v e r m u t h e t e und schnell entflammte Feuer der Liebe. — In der Entgegnung Lohengrins, als ihn Elsa das zweite Mal nach seiner Herkunft gefragt, will ich auch nichts ändern; er antwortet nach einem ernsten Verweise:

> An meine Brust, du süße Reine!
> Sei meines Herzens Glühen nah,
> Daß mich dein Auge sanft bescheine,
> In dem ich all mein Glück ersah.
> O gönne mir, daß mit Entzücken
> Ich deinen Athem sauge ein;
> Laß stets, ach! stets an mich dich drücken,
> Daß ich in dir mög' glücklich sein!
> Dein Lieben muß mir hoch entgelten
> Für das, was ich um dich verließ,
> Kein Loos in Gottes weiten Welten
> Wohl edler als das meine hieß!
> Böt mir der König seine Krone,
> Ich dürfte sie mit Recht verschmähn;
> Das Einz'ge, was mein Opfer lohne,
> Muß ich in deiner Lieb ersehn ꝛc.

Es widersteht mir hier ebenfalls in Worten mehr anzudeuten, und behalte ich es mir ausdrücklich vor, hier durch die Musik den Ausdruck so zu vervollständigen, daß Niemand im Zweifel sein soll, wie Lohengrin zu Muth ist. Eben dies scheint mir der große Vorzug des vereinigten Ausdruckes des Gedichtes und der musikalischen Composition zu sein, daß die Menschen, die sich durch ihn aussprechen, in einer gewissen plastischen Unzerflossenheit und Ganzheit sich geben können, die durch zu vieles Nebenher-Motiviren nothwendig nur geschwächt werden kann. (Gott weiß, ob ich mich richtig ausdrücke!) — Nachdem ich nun aber Lohengrin ruhig und würdevoll seinen erhabenen Beruf verkünden ließ, soll er nun — statt er sich in der früheren Abfassung nur mit schmerzlichem Vorwurfe an Elsa wandte — in größter Ergriffenheit sich folgendermaßen auslassen:

O Elsa! was hast du mir angethan!
Als meine Augen dich zuerst ersahn,
Fühlt ich, zu dir in Liebe schnell entbrannt,
Mein Herz des Grales keuschem Dienst entwandt!
Nun muß ich ewig Reu und Buße tragen,
Weil ich von Gott zu dir mich hingesehnt,
Denn ach! der Sünde muß ich mich verklagen,
Daß Weibeslieb' ich göttlich rein gewähnt! —

Halten Sie es dazu nun noch für nöthig, daß er eines besonderen Gral-Gesetzes erwähne, welches dergleichen Ausschweifungen den Grals-Rittern zwar nicht verbiete, aber auch nicht vergönne? Ich sollte meinen, es müßte genügen, wenn man an diesem Lohengrin factisch die Erfahrung mache, daß die weltlichen Liebesbande streng genommen einem Grals-Ritter nicht zukämen. (Uebrigens erfinde ich in dieser schwankenden Gesetzbestimmung nichts, — es ist ganz in dieser Weise schon von Wolfram angeführt.) Nachdem Elsa nun Lohengrin angerufen hat, sie für ihr Vergehen zu züchtigen, antwortet dieser:

Nur eine Strafe giebts für dein Vergehen,
Ach! mich wie dich trifft ihre herbe Pein!
Getrennt, geschieden sollen wir uns sehen,
Dieß muß die Strafe, dieß die Buße sein.
Elsa: Weh mir, wie sollt' es härtre Strafe geben?
Getrennt von dir bleibt einzig nur der Tod!
Lohengrin: Muß göttlich fern des Grales Ritter leben,
Dein Gatte, ach! erlag der Trennung Noth. —

Nun genug, geehrtester Freund! Ich erzähle Ihnen am Ende die ganze Geschichte noch einmal. — Geht es mit Ihrem Gewissen, so geben Sie mir nun Ihren Segen zu meiner Arbeit, denn ich gehe jetzt mit unsäglicher Lust und großer Hoffnung daran: — meine Musik soll Ihnen diesmal Freude machen, — ich glaube wieder viel gelernt zu haben. —

Hoffentlich verwenden Sie einmal ein paar Zeilen auf mich, damit ich erfahre, wo Sie jetzt sind, und wie Sie sich behagen. Weiß Gott, woher es kommt, daß ich immer so gesprächig werde, wenn ich bei Ihnen bin: — Sie haben schon viel dummes Zeug von mir anhören müssen! Wenn Sie diesen Brief aufschlagen, werden Sie gar erschrecken und glauben, ich habe Sie auch noch besungen? Sie sehen aber, das habe ich Ihnen erspart! —

Die verbindlichsten Grüße an Ihre werthe Frau Gemahlin, wenn ich bitten darf!

Hochachtungsvoll und ergebenst der Ihrige
Richard Wagner.

Groß-Graupe 30. Mai 1846.

Der Dilettantismus

als naturgemäßer Ausdruck

des geistigen Volksbedürfnisses.

Dilettant ist, wer sich mit einer Kunst, einer Wissenschaft oder irgend einer Fertigkeit lediglich zu dem Zweck beschäftigt, sich dadurch die Zeit angenehm und nützlich zu vertreiben. Eine angeborene Neigung giebt gewöhnlich den Ausschlag bei der Wahl der Beschäftigung.

Der so seinem Wesen nach wohl im weitesten Sinne definirte Dilettantismus überhaupt bildet den ungeheuern breiten Unterbau für die, wie man sagen könnte, pyramidenähnlichen Bauten, nach deren unabgeschlossenen Gipfeln hin immer mehr die Menschen hervortreten, die sich einer Kunst oder Wissenschaft, — worunter hier alles für die Kulturentwicklung der Menschheit Wichtige gedacht wird, — durch angeborene Gaben geleitet, ausschließlich oder hauptsächlich und mit dem Streben widmen, das Höchste, das Ideal, zu erreichen und in ihren Leistungen darzustellen. Aus dem Bewußtsein dieser sagt Geibel:

„Nach dem Kranz, der vor mir schwebt,
Muß ich ringen Stund' um Stunde,
Wie der Aar, der flügelwunde,
Sterbend noch zur Sonne strebt."

Die Uebergänge von jenen zu diesen sind unendlich mannigfaltig. Eine Grenze abzustecken ist äußerst schwer. Doch kann man das wesentlich unterscheidende Merkmal im Hervortreten des früher oder später im Sinne der Kulturförderung stark wirkenden Originalen erblicken.

Der Dilettantismus bleibt in seinen Erzeugnissen und Bethätigungen lediglich receptiv, das heißt: er läßt in der Gesammtheit derselben keine Einzigkeit, Ursprünglichkeit, keine Originalität in der angegebenen Deutung erkennen. Er giebt, und zwar auf niedriger Stufe in wesentlich verschlechtertem Maße, nur wieder, was andere vor ihm produzirt haben. Das ist der krasse Dilettantismus. Er kann es aber, auf höheren Stufen, in der Reproduktion, die stets eine formale und eklektische sein muß, zur äußersten Geschicklichkeit bringen, streift dann die Grenze, die

ihm gesteckt ist, und wächst auch wohl über sie hinaus, wird edler und talentvoller Dilettantismus.

Man kann auf dem einen Gebiete seiner Thätigkeit Dilettant, auf einem anderen dagegen eine bedeutende, original schaffende Persönlichkeit sein. Der Mann der Wissenschaft kann hoch über jedem Dilettantismus in ihr stehen, in anderartigen Beschäftigungen seiner Muße wird er sich möglichenfalls als krassen Dilettanten zeigen. Nur in das, worin man mit ganzer Seele lebt, legt man seine persönliche Bedeutung, nicht in seinen Zeitvertreib. Friedrich der Große ist als Poet, Musiker und Philosoph Dilettant, während er seinem Staate das Gepräge seiner starken, wirkenden Persönlichkeit aufdrückt. Hier wird, als Gegensatz zum bedeutenden Schaffen derselben Person, der Dilettantismus interessant und gewinnt damit Anspruch auf Beachtung, den er, beim krassen Dilettanten, der jeder ausgeprägten Eigenart entbehrenden Persönlichkeit, nicht fordern kann. Ein darstellender Künstler, ein Schauspieler, ist genial in dem intuitiven Erfassen des innersten Wesens einer Individualität und in der entsprechenden Gestaltung derselben, als Dichter hingegen mag er kaum die Spur einer im dargelegten Sinne wirkenden Persönlichkeit verrathen.

Wer sich, wenn auch nur zum Vergnügen, mit Kunst und Litteratur beschäftigt, ist im hohen Grade achtungswerth. Bethätigungstrieb führt aber, besonders bei angeborener Neigung, sehr viele solcher Liebhaber unwillkürlich zu eigenen Versuchen. So lange diese Versuche im Hause bleiben, im Kreise der Freunde, Bekannten und Verwandten, wird Niemand daran Anstoß nehmen. Sie erhöhen den Reiz des Lebens, sichern der Kunst eine Stätte, bereiten das Verständnis für die großen Leistungen vor, wecken wenigstens ahnungsvolle Verehrung und Achtung vor ihnen.

Häufig aber bleiben die Versuche nicht in diesen Grenzen. Die Verlockung ist zu stark; ähnliche Leistungen findet man überall verbreitet, gelobt, beachtet; das Beispiel wirkt mehr als Gründe der Bescheidenheit oder der Vernunft, Freundesrath kommt hinzu, Abnehmer und Unternehmer finden sich — die öffentliche Produktion ist fertig.

Dies ist der Punkt, wo, nach allgemeiner Annahme, der Dilettant anfängt, fürchterlich zu werden, Litteratur und Kunst zu beeinträchtigen, ja zu ruiniren.

Ist dies aber möglich, so muß doch wohl das dilettantische Werk oder Thun Glück haben; damit aber muß es dem Besseren, Guten, Einzigen nothwendig den Boden entziehen und es natürlich auch in materieller Hinsicht schädigen. Giebt man dies zu, so liegt es nahe, auf Mittel zu denken, dem Schädling zu Leibe zu gehen.

Stellen wir die Frage so: Entzieht die dilettantische Produktion dem Großen und Bedeutenden nothwendig und unter materieller Schädigung seiner Urheber den Boden? Wo aber ist denn, so fragen wir dagegen, der Boden für das Große, Dauernde in aller Kunst, für die Ausnahmeleistung? Wie das bedeutende Talent und das unablässige Ringen nach dem Ideale zu den Seltenheiten gehört, so auch das aufrichtige, unentwegte Streben nach völligem Verständniß und Genuß der enormen Leistungen. Dieses Verständniß setzt selbst Talent voraus, über dem Dilettantischen erhaben; es reproduzirt im Geiste congenial, ja es ergänzt produktiv die Lücken einer genialen Leistung und hebt Autor und Künstler nicht selten über sie selbst hinaus. Solch ein Verständniß fordert eine Menge Bildung und Zeit. Und doch schafft nur für dieses Verständniß der wirklich große Künstler.

Der Boden ist also nur sehr schmal gesteckt, auf dem das Einzige einzig wirkt. Die Bahnbrecher pflegen auf allen Gebieten nur allzu oft einsam, verlassen, verkannt zu sein. Die große Menge geht an ihnen stumpfsinnig oder kühl, ja feindlich vorüber. Ist es von der großen Menge zu erwarten oder zu verlangen, daß sie ein besonderes Streben nach Prüfung und tieferem Verständniß originaler Schöpfungen haben soll, sie, die von der Noth gedrängt oder aus Neigung vollauf vom Erwerb in Anspruch genommen ist?

Und doch hat die Menge geistige Bedürfnisse. Sie will sich anregen lassen, die Muße aber, die ihr bleibt, möglichst ihren geistigen Anlagen gemäß, oft auch denkfaul verbringen. Sie greift also nach dem, was ihrem Bedürfniß entspricht. Sie greift und verlangt nach den Arbeiten und Künsten der Dilettanten.

Nun haben diese ihrerseits einen Riecher auf alles Bedeutendere und Große. Sie durchschauen es, auf höheren Stufen, sogar recht gut. Ihre Thätigkeit erwacht am Großen; die Schalmei ist da, sie blasen hinein. Freilich, blasen kann jeder, aber die Finger setzen — da hapert's. Man ahmt nach, so gut oder so schlecht man kann. Aus einer Flasche Originalwein lassen sich hundert Flaschen Mischtrank machen. Für jenen hat die Menge keine Zunge, dieser schmeckt ihr und ist ihr bekömmlich. Da der Dilettantismus aber das Große, das er verwässert, unwillkürlich ehrt, so weist er auf dasselbe, auf seinen Brotherrn, hin, preist es an, bringt es als seine Sache sogar in Mode. Denn das Publikum meint nun, jenes sei dem vom Dilettanten ihm Aufgetischten, das ihm so angenehm eingeht, ähnlich. So kann es kommen, und so kommt es, daß es der Menge schließlich däucht, sie verstände auch etwas vom Originalwein und wisse ihn zu schätzen. Kurz, das Geniale ist dem Publikum nun kein Wildfremdes mehr, es wird ihm durch

die Bemühungen der Dilettanten so vertraut, daß es sogar Geld dafür aufwendet und es am Ende fetischartig verehrt.

Auf eine Million Menschen eines Kulturstaates wollen wir einmal hunderttausend Dilettanten rechnen. Könnte man diesen verbieten, sich mit Kunst und Litteratur in ihrer Art zu beschäftigen, so schwände damit im Volke die Verehrung des Genies und der Autoritätsglaube an die Großen der Zeit und Vorzeit. Die hunderttausend Dilettanten vermitteln in mannigfaltigster Weise zwischen ihren Brotherren (den Genies) und der breiten Masse. Die Folge dieser vermittelnden Thätigkeit ist der bereits angedeutete Gewinn für das Große und Einzige, und zugleich ein Gewinn für den unklaren blinden Idealismus der Masse. Letzterer wäre ohne den vermittelnden Dilettantismus in der Litteratur ganz undenkbar. Beseitigt den Dilettantismus, rottet ihn aus, und die großen Geister sind so gut wie gar nicht vorhanden auf der Erde, sind so fern und so schweigend wie die Sterne.

Je bedeutender ein Schriftsteller, ein Künstler ist, je exklusiver seine Leistungen, je mehr Bildung, Vorbereitung und Talent zu ihrer bloßen Würdigung nöthig sind, desto weniger wird er Anlaß nehmen, den Dilettanten das Lebenslicht auszublasen. Dies hat der originellste Denker dieses Jahrhunderts, Arthur Schopenhauer, so wohl erkannt, daß er dem Dilettantismus sogar das Wort redet, allerdings in noch anderer Hinsicht als wir hier, nämlich als dem Gegensatz zum Zunftwesen in Wissenschaft und Kunst schlechthin; ein Gegensatz, der da, wo ihn jener aufstellt, am Platze ist, der im Allgemeinen aber nicht das Wesen des Dilettantismus, sondern nur eine seiner Schalen trifft. Man kann den Dilettantismus dem Wesen nach nicht einer Zunft gegenüber stellen, denn er selbst hat sich auch überall seine Zünfte, oder was einer solchen ähnlich sieht, gebildet, wie am Schlusse erhellen wird.

Nehmen wir indessen an, der Feind könnte gebannt und zum Schweigen gebracht werden, es glückte überdies, dem „Volke", im ausgedehntesten Sinne dieses dehnbaren Wortes, überhaupt beizubringen, was dilettantisch sei und was nicht; — man könnte vielleicht ebenso gut den Fisch über die chemischen Bestandtheile des Wassers aufklären, in dem er so munter schwimmt und sich so wohl fühlt —; angenommen also, es gelänge gar, den Fisch aufs Trockne zu setzen. Würde er Flügel bekommen? Würde er nicht ganz zu Grunde gehen? Würde das „Volk" mehr Bücher kaufen und Zeitschriften lesen, die seinem Fassungs- und Denkvermögen nicht angemessen, nicht gerade aus diesem seinem geistigen Bedürfniß erwachsen sind? Würde es mehr in „klassische" Vorstellungen gehen? Sich die mustergiltigen Kunstschätze mehr zu

eigen machen, dem großen Künstler mehr zujubeln als dem Hanswurst? Sicherlich nicht. Man würde die Pausen des Erwerbs- oder des Lotterlebens in noch viel unbedeutenderer Weise verbringen und das ungestillte geistige Bedürfniß, das im Volke lebt, würde sich in den allerbedenklichsten Formen äußern.

Nun ist aber gar der Dilettantismus selbst der Führer zum Besseren und Guten, er leitet die Suchenden auf dessen Spuren, denn er trägt die Livree der Großen. Man gelangt zur Thür seiner Herrschaft, wenn man ihm aufmerksam folgt. Der Dilettant kann den Geschmack der vornehmen Natur nicht verderben, und gleichgiltig ist es, welcher Geschmacklosigkeit die Abgeschmackten fröhnen.

Man behauptet aber, das „Unwesen der Dilettanten" habe überhand genommen. Diese Behauptung setzt voraus, daß es früher in Kunst und Wissenschaft anders war. Und doch ist dies eine Täuschung. Mußte nicht im gepriesenen Zeitalter des Klassizismus Goethe einer Hundekomödie weichen? Und als es noch keine Journalmappen, Leihbibliotheken und Kassenstücke gab, fand man seine Lust in allen Schichten der Bevölkerung an anderem Zeitvertreib gleichen Werthes, als da waren Zwerge, Narren, fahrende Sänger und Gaukler. Das war der lebendige in P e r s o n umherziehende Dilettantismus, der heute in Form von Journalen, schlechten Zeitungen, mittelmäßigen Büchern und schlechten Theatern überall sich einstellt. Die Form wandelte sich, die Sache blieb, wie sie eben immerdar dieselbe bleibt. Und was die Litteratur betrifft, so wird jeder, der etwa das vorige Jahrhundert überblickt, erkennen, das bisher keines an Dilettanten verhältnißmäßig reicher war als jenes. Denn damals stürzte sich jeder, der Fähigkeiten zu besitzen glaubte, die oft nur Thätigkeitsdrang sind, auf die schöne Litteratur. Heute giebt es dagegen hundert Gebiete außer diesem, wo Thätigkeitstrieb sich erfolgreich äußern kann. Erst dann, wenn die Mehrzahl der Tausende, die heutzutage auf anderen Gebieten ebenfalls dilettantisch wirken, sich auf die sogenannte schöne Litteratur im weitesten Umfange werfen würde, könnte man von einem Ueberhandnehmen des Dilettantismus dort sprechen. In Anbetracht der kolossal gestiegenen Bevölkerungszahl und der Erleichterung des Hervortretens muß man sich im Gegentheil wundern, daß nicht zehnmal so viel Menschen Beachtung durch die Feder suchen als es wirklich der Fall ist.

Das Geschrei gegen den Dilettantismus hat etwas Verdächtiges an sich. Es findet freilich seine Stütze an der Unklarheit des Begriffes Dilettant. Wir haben gesehen, daß das einsame Genie fast ausnahmslos nur durch die Beachtung der Dilettanten zu Ansehen und dadurch auch zu seinem Lohn gelangen kann; durch die Vermittlung dilettantisch thätiger Schriftsteller gelangt es sogar

zum Nationalruhm. Das läßt sich zu allen Zeiten beobachten. Durch Angriffe und Gegenschläge der Dilettanten aller Grade gewinnt das Geniale die maßgebende und herrschende Stellung, die ihm endlich in der Folge schon von den Schulbuben zugestanden wird.

Wenn der Dilettantismus nach der Schnupftabaksdose und den Unterhosen, nach Briefen, Quittungen und „Urschriften“ des Genius forscht, dann steht dessen irdischer Ruhm im Zenithe. Je schneller sich also um einen Großen eine Dilettantenschule bildet, desto schneller kommt er zum Durchbruch, desto eher begehrt werden seine Werke, seine Leistungen sein. Unter diesem Gesichtspunkt wird man über den Dilettantismus milder urtheilen.

Wer ist es denn, der das Dilettantenthum verpehmen möchte. Diejenige Kategorie desselben, die, ursprünglich reine Dilettanten im Sinne unserer zu Anfang gegebenen Definition, neben einem oder keinem anderen Berufe sich mit der Schriftstellerei oder einer Kunst angenehm und nützlich beschäftigte; Leute, denen dann diese Beschäftigung mehr und mehr zum Erwerb und der Nutzen zur Hauptsache ward — aus irgend einem Grunde, nur nicht aus dem, daß etwa ein Genius sie gerufen und gedrängt hätte, — und die nun, Berufsschriftsteller oder Berufskünstler geworden, in jedem kleineren oder größeren, noch ungeschickteren oder jüngeren, halben oder ganzen Genossen einen Wettbewerber wittern müssen. Diese „Berufenen“, zu neun Zehnteln oder mehr Dilettanten aller Stufen, denen ein Nebenzweck Hauptzweck geworden, glauben, den Dilettantismus dem *Wesen* nach abgestreift zu haben, da sie ihn doch nur zweckmäßig organisirten und das Ihrige dazu beitrugen, daß er sich in einer ganz neuen *modernen* Form darstellt. Die wenigen wirklichen Originale brauchten keine Genossenschaft, keinen Verein, keine Zunft.

Seien wir aufrichtig und gestehen wir, daß wir heutzutage alle mit einem Fuß im Dilettantismus stecken und es nicht anders können. Wir haben uns auch des edleren Dilettantismus keineswegs zu schämen, wie dargelegt wurde. *Ueberhaupt ist der Dilettantismus mit seiner mannigfachen Bethätigung, auch mit seinen Vereinen, Tagen u. dergl. der naturgemäße nothwendige Ausdruck des geistigen Volksbedürfnisses*, etwa wie das Kirchen- und Sektenwesen der des metaphysischen oder Gemüthsbedürfnisses, und dagegen mit gewaltsamen Mitteln ankämpfen wollen, ist Thorheit. Ich wenigstens kenne kein wirksames, es müßte denn jenes einzige sein, das sich zur Schaffung anderer Köpfe, zur Verbesserung der Natur, zur Verallgemeinerung einer der genialen Produktion in Grad und Wesen nahestehenden Nachempfindung empfiehlt, — der bekannte „Nürnberger Trichter“.

Grundsätze und Grundzüge moderner Dramatik

bei Heinrich Wilhelm von Gerstenberg.

In seinen Briefen über Merkwürdigkeiten der Litteratur aus dem Jahre 1766 und den folgenden hatte Gerstenberg bereits in einem „Versuche über Shakespeares Werke und Genie" bewiesen, daß er seine Kenntniß des großen Briten nicht der abgeblaßten Uebersetzung Wielands, sondern dem eingehendsten Studium des Originals verdanke. Diese tiefe Einsicht in Shakespeare, wodurch er seiner Zeit alle überragte, mußte ihn in entschiedenen Gegensatz zu jeder aristotelischen Anschauung vom Drama drängen. Mit überraschend genialem Blick erkannte Gerstenberg, daß Shakespeares Zweck, in seinen reifsten Werken, nicht sowohl die Erregung von „Schrecken (Furcht) und Mitleiden" in dem Herzen der Zuschauer sei, als vielmehr die Natur der Leidenschaft selbst darzuthun, in ihren Wirkungen auf die Charaktere des Stücks.

Diese äußerst moderne Anschauung mußte Gerstenberg zunächst in prinzipiellen Widerstreit zu Lessing setzen, während sie Klopstock aus der Seele gedacht war. Hatte doch Klopstock, ohne freilich zur dramatischen Gestaltung sonderlich befähigt zu sein, in seinem „Salomo" bereits den Schatten eines Hamlet vor Augen, hier und da muthet es uns sogar wie ein bewußter Anklang an Shakespeares Hamlet an. Er munterte Gerstenberg daher zu dem Beispiel für dessen aus Shakespeare erworbene Erkenntniß an, zum „Ugolino". Dem Sänger des an äußeren Geschehnissen ärmsten Epos, des „Messias", gefiel der Mangel an äußerer Handlung und die möglichste Verlegung der Handlung in das Innere des Menschen. Das intimere Spiel der Leidenschaften und Entschlüsse, das sich nicht zu verwickelten Thaten und „Haupt- und Staatsaktionen" verdichtet, vermag doch die größte dramatische Wirkung hervorzubringen, wie unter den Modernen am besten Ibsen beweist. Die Modulation und die Entwicklung der Leidenschaften und Gemüthsbewegungen und ihr wechselseitiger Eindruck und Einfluß auf die Personen im Stück, bei einer einfachen und nicht verwickelten unmittelbaren Begebenheit, schwebten Gerstenberg in seinem Ugolino vor. Die „Natur der Leidenschaften"

in diesem Stück bloßzulegen, darauf kam es Gerstenberg an. Wenn der am weitesten gelangte Dramatiker der Modernen, Johannes Schlaf, der Verkünder und Pfleger des „intimen Dramas“, in seinem diese Gattung behandelnden Aufsatz vom Jahre 1897 sagt: „Das Interesse an der Handlung ist aus dem Bereich einer Folge von äußeren Geschehnissen, wie sie ja das alte Drama meist bevorzugte, auf das Gebiet innerer, seelischer Vorgänge hinübergeleitet“, so schwebt unserem Gerstenberg dieselbe Absicht vor, die er wiederum dem Studium Shakespeares verdankt. Die Modernen, Schlaf als der Extremste der Extremen obenan, wollen ebenfalls die „Natur der seelischen Vorgänge“ offenbaren, das Geschehniß ist ihnen dabei nur Mittel zum Zweck, ja, je einfacher die Begebenheit, um so klarer ersichtlich, um so besser erreichbar der Zweck. Es ist im Prinzip genau dasselbe, was Gerstenberg als dramatisches Hauptgesetz bei Shakespeare entdeckt hatte: „Die Natur der Leidenschaft selbst darzuthun, in ihren Wirkungen auf die Charaktere des Stücks“. Was die Modernsten also wollen, hat Shakespeare längst vollbracht, nur daß ihm die mächtigsten Geschehnisse, die gewaltigsten Ereignisse eben die liebsten waren, um die Natur der Leidenschaften zu entwickeln. Shakespeare behandelt die gewaltigsten „Geschehnisse“ so intim, wie die Modernsten nur die einfachsten, unscheinbarsten seelischen behandeln. Auf die Art der Begebenheiten eben kommt es, um das Prinzip zu erhärten, gar nicht an. So bliebe also nur noch die moderne „Technik“ als etwas Neues übrig. Ob dieses Neue aber wirklich stichhaltig ist, muß sich erst noch zeigen; es setzt an die Stelle alter bewährter d. h. „konventioneller“ Mittel nur andere, die meiner Ansicht nach nicht nur nicht besser, sondern schlechter sind: so z. B. ein unmögliches unnatürliches minutenlanges „stummes Spiel“ oder einen Scheindialog an die Stelle eines Monologs, wie ihn jeder vor wichtigen Entschlüssen mit sich hält und dabei sich auch wohl beim lauten oder halblauten Denken ertappt; und beim Volke sind laute Monologe gerade das einzig Natürliche. Ferner hat Schlaf die Entdeckung gemacht, daß der Dialog einer „besonderen Entwicklung“ fähig wäre, „mit der intimen Berücksichtigung des mehr unterbewußten, psychophysischen Kontakts zwischen den beiden Hauptpersonen, was dem Dialog ein ganz besonderes, indirektes Gepräge verliehen hat, ein Gepräge der Unabsichtlichkeit, das dem ästhetischen Genuß insofern eine Bereicherung und Differenzirung verschafft, als es den Intellekt damit beschäftigt, aus dieser indirekten und scheinbar unabsichtlichen Ausdrucksweise der Personen, die die inneren, seelischen Vorgänge verhüllt, auf diese zu schließen und durch das äußere Wort hindurch in ihrer untergründigen Wirklichkeit wahrzunehmen“. Also eine Beobachtung, die ganz richtig ist, daß

oft, was die Seelen bewegt, „sich in Worten mehr andeutet, als daß es in einer direkten Weise ausgesprochen wird", diese Beobachtung giebt zu einer ganz neuen Technik Veranlassung, zu einer „indirekten Methode" des Dialogs, die einem ganzen Stück zu Grunde gelegt wird! Und da das ungelenke, vieldeutige, indirekte Wort nicht ausreicht, so muß die Geste und Miene des Schauspielers uns zum richtigen Verständniß den Schlüssel geben. Natürlich, auf irgend eine Weise muß uns doch klar gemacht werden, um was eigentlich es sich handelt, was gemeint sei. Nun nehmen wir gewiß im Leben gelegentlich einmal zu einer bezeichnenden Geste, Miene, Körperbewegung unsere Zuflucht, wenn es uns am richtigen Wortausdruck fehlt, aber zur quecksilbernen Beweglichkeit aller Muskeln haben wir Deutschen wenigstens gar nicht die Anlage, und unsere Erziehung lehrt uns, möglichst wenig Mimik im Leben zu treiben. Wenn man also „die Domäne" des Schauspielers zu erweitern gedenkt im „intimen Drama" mit dem indirekten Dialog, so muß er eine Mimik entwickeln, die doch jeder Wirklichkeit Hohn spricht und die also auch nicht als natürlich im Sinne des *wirklichen* Lebens, weder des gebildeten noch des ungebildeten, gelten kann. Die Kunst des Schauspielers, deren constitutives Gesetz es allerdings ist, selbst die feinsten Regungen der Seele, die zartesten Nüancen eines Gedankens mimisch zu illustriren und zu versinnlichen, steht hier eben im offenbaren Gegensatz zum wirklichen Leben. Man behaupte also wenigstens nicht, ein Bild dieses wirklichen Lebens in voller *Natürlichkeit* uns zu entrollen, wenn man derartige Anforderungen an den Schauspieler stellt.

Die „intime Seelenkunst" Schlafs in seinen Stücken ist ein äußerster Nebenausläufer der dramatischen Kunst und zwar in eine Sackgasse der äußersten Unnatürlichkeit. Einer richtigen Beobachtung von sekundärem Werth wird der Stempel einer umfassenden Allgemeingiltigkeit aufgeprägt und sie so zu einem dramatischen Prinzip aufgebauscht. Das heißt doch die Mücke zum Elefanten machen. Dabei wird natürlich in der Praxis, auf der Bühne, diese indirekte Methode schließlich eine tödliche Langeweile bei den Zuschauern erzeugen, die dem Drama des „alten Stils" entschieden den Vorzug geben werden. Ich muß bei manchen Prätensionen der „Modernen" immer an den Versuch denken, den man in der Schweiz machte, einen lästigen Berg mit Kanonenschüssen zum Zusammenfallen zu bringen. Aber der Riese regte sich nicht. Das Gleichniß weiter auszuführen, ist wohl nicht nöthig.

Die dem britischen Riesen verdankte Einsicht zu verkünden, wie es Gerstenberg that, das war zu jener Zeit eine Kriegserklärung beinahe gegen jede in Deutschland vorhandene Vorstellung vom Drama.

Und von noch größerem Muthe zeugte es, daß er die gewonnene Erkenntniß an einem eigenen Stücke darlegte und vor Augen führte. Da Shakespeare in seinen Dramen die Natur der Leidenschaft selbst darthut, in ihren Wirkungen auf die Charaktere des Stücks, nicht in ihren möglichen Wirkungen auf die Zuschauer, so ist die Wahl des Stoffes von dem Eindruck auf die Zuschauer ganz unabhängig. Gerstenberg griff also kühn nach dem grausigsten Stoff, den es geben konnte; er wählt diesen Stoff, gleichgiltig, welchen Eindruck er auf das Parterre machen würde, einzig zu dem Zwecke, um sich klar zu werden, wie eine heldenmüthige Familie, in den verschiedensten Lebensaltern vorgestellt, dem schrecklichsten, sozusagen elementaren Ereignisse gegenüber, in das der Ehrgeiz und die Unvorsichtigkeit ihres Oberhauptes sie verwickelt, sich verhalten würde. Und er macht sich kein Bedenken, die Unschuldigen mit den Schuldigen leidend darzustellen, — wie er es Shakespeare und dem Leben abgesehen.

Hiergegen zumal polemisirt Lessing, auf seinen Aristoteles sich stützend, in seiner Dramaturgie, im 79. Stücke. Von der verklügelten Deutung des Aristoteles, von der Furcht im Mitleid und dem Mitleid in der Furcht und noch andern Haarspaltereien und Begriffsklaubereien ausgehend, offenbart er in jener Stelle die metaphysische Grundlage seiner ganzen irrthümlichen Ansicht und Gedankenspielerei. Merkwürdig ist hier auch die Sentimentalität bei der Auffassung des Lebens und der Welt, eine Empfindsamkeit, die wir sonst in Lessings gesunder Natur ganz vermissen, fast ein sozusagen aus dem Menschen geschöpfter Beweis, daß er die Schwäche seiner Darlegung über das Drama fühlte und, um sie zu stützen, sich schließlich an die Schwäche seiner Zeit wandte und hielt. Er sagt:

„Es darf keine fremde, herbe Empfindung sein, die sich in mein Mitleid mischt; die da macht, daß ich mir dieses Mitleid ersparen zu können wünschte. Das wünsche ich mir bei dem tragischen Mitleid doch sonst nicht; ich verweile gern dabei, und danke dem Dichter für eine so süße Qual.

Aristoteles hat es wohl gesagt, und das wird es gewiß sein! Er spricht von einem Gräßlichen, das sich bei dem Unglücke ganz guter, ganz unschuldiger Personen finde. — Wer wird leugnen, daß sie (besonders wenn es gar unschuldige Kinder sind, kleine wimmernde Schlachtopfer, die noch kaum Rechts und Links unterscheiden können) unsern ganzen Jammer verdienen? Aber ist dieser Jammer, der mich mit Schaudern an die Schicksale der Menschen denken läßt, dem Murren wider die Vorsehung sich zugesellt und Verzweiflung von Weitem nachschleicht, ist dieser Jammer — ich will nicht sagen, Mitleid? — Er heiße, wie er wolle — Aber ist er das, was eine nachahmende Kunst erwecken sollte?

„Man sage nicht: erweckt ihn doch die Geschichte, gründet er sich doch auf etwas, das wirklich geschehen ist. — Das wirklich geschehen ist? Es sei;

so wird es seinen guten Grund in dem ewigen unendlichen Zusammenhange aller Dinge haben. In diesem ist Weisheit und Güte, was uns in den wenigen Gliedern, die der Dichter herausnimmt, blindes Geschick und Grausamkeit scheint. Aus diesen wenigen Gliedern sollte er ein Ganzes machen, das völlig sich rundet, wo Eines aus dem Andern sich völlig erklärt, wo keine Schwierigkeit aufstößt, derenwegen wir die Befriedigung nicht in seinem Plane finden, sondern sie außer ihm in dem allgemeinen Plane der Dinge suchen müssen; das Ganze dieses sterblichen Schöpfers sollte ein Schattenriß von dem Ganzen des ewigen Schöpfers sein, sollte uns an den Gedanken gewöhnen, wie sich in ihm Alles zum Besten auflöse, werde es auch in jenem geschehen; und er vergißt diese seine edelste Bestimmung so sehr, daß er die unbegreiflichen Wege der Vorsicht mit in seinen kleinen Zirkel flicht und geflissentlich unsern Schauder darüber erregt? — O verschont uns damit, Ihr, die Ihr unser Herz in Eurer Gewalt habt! Wozu diese traurige Empfindung? Uns Unterwerfung zu lehren? Diese kann uns nur die kalte Vernunft lehren; und wenn die Lehre der Vernunft in uns bekleiben soll, wenn wir bei unserer Unterwerfung noch Vertrauen und fröhlichen Muth behalten sollen, so ist es höchst nöthig, daß wir an die verwirrenden Beispiele solcher unverdienten schrecklichen Verhängnisse so wenig als möglich erinnert werden. Weg mit ihnen von der Bühne! Weg, wenn es sein könnte, aus allen Büchern mit ihnen!"

Man wird über dieses süßliche Pathos bei Lessing erstaunt sein, zugleich über die geringe Kenntniß ähnlicher Scenen bei Shakespeare. Noch mehr sollte man es über die oberflächliche Auffassung der Kunst, die wieder als eine Nachahmung hingestellt wird, während Gerstenberg in seinen 1766 erschienenen oder verfaßten Briefen „Etwas über Shakespeare" die höhere Einsicht durchblicken läßt, daß das wahre Kunstwerk eine Neu- und Umschaffung der Natur sein muß. Der große Dichter weiß seine eigenartige, zusammendrängende Anschauung von der Natur der Dinge und Menschen durch die Kunst so zu objektiviren, daß der Zuschauer vor ihren Darlebungen steht wie vor irgend einem Ereigniß in der Natur und Menschenwelt selbst, und daß er sich jene anschaut, wie er diese erblickt. So sah auch Schiller die Sache an:

„Wiederholen zwar kann der Verstand, was da schon gewesen;
Was die Natur gebaut, bauet er wählend ihr nach.
Ueber Natur hinaus baut die Vernunft, doch nur in das Leere,
Du nur, Genius, mehrst in der Natur die Natur."

Nur der Grad der Empfindung und der Theilnahme wird bei den Zuschauern verschieden, der Eindruck selber muß im Wesen der gleiche sein, nämlich die Ueberzeugung, daß er es in der Kunstdarlebung ebenfalls mit einer Offenbarung, nicht aber mit einer bloßen Nachahmung der Natur zu thun hat. Nach Lessings Theorie bietet die Kunst dagegen nicht wesentliches und neues

Natürliches, indem sie das Natürliche auf eine höhere Stufe der Natur selber durch das schöpferische Ingenium des Menschen bringt und so sich selber in und zur Natur wandelt; nein, bei Lessing bleibt die Kunst theoretisch die bloße Magd der Natur, ihre „Nachahmung", wobei er diese nur durch den höchst problematischen moralischen Endzweck — im engeren menschlichen und im soeben mit seinen eigenen Worten dargelegten metaphysischen Sinne — einer sittlichen Weltordnung adelt und hebt. Aber auch mit der Forderung dieses ethischen Endzwecks der Kunst ist er praktisch in seinem eigenen Schaffen der Anschauung von der Kunst als Nachahmung der Natur Gott Lob nicht treu geblieben, wie sein „Nathan" beweist. Hier giebt er die durch das schöpferische Ingenium des Menschen verklärte Natur, die zugleich die Wahrheit ist, wenn man sich das wahre Ziel aller Kultur nach der Auffassung der geistig Freien vorstellt. Und wie es ja auch beim „Nathan" geschah: der geniale Dichter schafft nicht vorzugsweise aus der Idee, sondern ebenso sehr aus seinem Zustande heraus und objektivirt seinen subjektiven Zustand, er mag so weit greifen in seinen Stoffen, wie er will. Denn um die Natur zur Kunst, und die Kunst wieder zur Natur zu gestalten, muß jene nicht an dem Dichter vorüber gegangen, sondern von ihm durchlebt sein. Er kann sie aber nur durchleben, wenn sie bei ihm innerlich und in gewissem Grade selbst äußerlich Zustand wird oder ist. Das ist ja eine Wahrheit, die den Neueren allmählich in Fleisch und Blut übergeht; ich brauche dabei nicht erst an Ausführungen der Gebrüder Hart und anderer zu erinnern. Georg Brandes hat sie leuchtend in seinem umfassenden Werke über Shakespeare an dem Schaffen und den Schöpfungen des großen Briten dargethan.

So schuf auch Gerstenberg seinen Ugolino. Er schuf ihn aus der Natur, aus seinem eigenen Leben — denn er hatte mit seiner Familie das Verhungern kennen gelernt — und nach Shakespeareschen Anschauungen vom Wesen der Kunst. Shakespeare giebt das Gefühl des Moments, ohne tragischen Endzweck, das ist die Ueberzeugung Gerstenbergs — (und ohne eine bestimmte Tendenz, wie z. B. Ibsen in seinen modernen Stücken) — und sie trifft das Wesen der Sache. Shakespeare kennt keinen tragischen Endzweck, wie ihn ja auch die Natur selber nicht kennt. Mit dem tragischen Endzweck fiele die Kunst aus ihrer eigenen Sphäre und würde Dienerin einer fremden Absicht und Macht, da sie doch Herrin ihrer selbst, eine andere, eine erhöhte, eine verklärte, eine konzentrirte Natur bleiben muß. Wenn Shakespeare einen Zweck im Auge hat, so ist es, wie Gerstenberg ausdrücklich bemerkt, nur der, die Natur der Leidenschaften selbst darzustellen,

nicht etwa der äußere, einen bestimmten, vorher nach Aristotelisch-Lessingscher Art herausgeklügelten und abgezirkelten Eindruck auf das Gemüth des Zuschauers hervorzubringen. Das ist so wahr, daß z. B. im Othello die „auf die Erstickung der Desdemona folgenden Scenen offenbar viel schwächer als das Vorhergehende sind und so wenig zu jenem angenommenen Hauptzwecke der Tragödie beitragen, vielmehr die hierzu wirksamsten Eindrücke nur lindern, anstatt sie zu verstärken". Shakespeare will auch, nach Gerstenberg, „die Natur eines jeden Gegenstandes nach den kleinsten (d. h. charakteristischsten) Unterscheidungszeichen treffen". So durchschaut Gerstenberg, wohl allen seinen Zeitgenossen weit voraus, die realistische Größe Shakespeares, der die Natur zwar erfaßt und festhält, zugleich aber durch seine Kunst „in der Natur die Natur mehrt".

Da Gerstenberg wohl ein kritisches, aber kein schöpferisches Genie ersten Ranges besaß, so mußte der Einblick in das Wesen Shakespearescher Kunst eine allzu bewußte und übertriebene Aneignung zur Folge haben. Um so lehrreicher aber dürfte sein Versuch sein. In seiner richtigen Erkenntniß greift er, sie ins Lebendige übertragend, erklärlicherweise zum Extrem. Daß dieses aber völlig und überall Unnatur ist, muß angefochten werden. Einige Scenen sind in ihrer Art vollendet, besonders wo die Einwirkung des Hungers auf die Phantasie der Knaben dargestellt wird, in deren Einbildungen und Benehmen sich dann die feinsten Unterschiede ihres Charakters zeigen. Auch der Uebergang vom Hunger zum Wahnsinn ist meisterlich dargestellt. Ich verweise die Leser, welche sich für das merkwürdige Stück interessiren, auf meine Ausgabe desselben im 48. Bande der Kürschnerschen Nationalliteratur (Union, Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart), auf deren kurze Einleitung ich bei meinen Ausführungen hier wieder zurückgreifen mußte.

So wie das Stück vorliegt, ist der eigentliche Held — wenn man auf die im Stücke selbst sich noch entwickelnde und abspielende äußere Handlung sieht — nicht der Vater Ugolino, sondern sein erwachsener Sohn Francesco. Sein Versuch der Befreiung, dem sich der Vater widersetzen möchte, ohne es doch wirklich, auch seiner eigenen Seelenverfassung nach, zu können, bringt die mit der furchtbarsten materiellen Qual leiblich und geistig Ringenden in spannende und entspannende Bewegung. Indem Gerstenberg bei der letzten Bearbeitung des Stückes einen Wink Lessings benutzte, machte er jenen erst recht zum Mittelpunkt der Handlung. Er giebt Francesco nunmehr auch die Freiheit des Entschlusses, sein verwirktes Leben abzukürzen. Früher zeigte sich diese Freiheit nur in der Ergebung des Vaters in sein Schicksal. Aber dies dünkte Lessing, von seinem

Standpunkt aus mit Recht, gar zu untheatralisch, weil dadurch der faktische Schluß und die unmittelbare thatsächliche Befriedigung der Zuschauer verloren ging, obgleich es im Grunde den Intentionen Gerstenbergs als das einzig Folgerichtige entspricht und uns auch mit Ugolinos Schuld versöhnt. In der letzten Ausgabe ergreift nun der Vater den Dolch, den sein Sohn weggeworfen. Er tödtet sich am Ende vor unserem leiblichen Auge und vergrößert dadurch seine Schuld ins Unendliche vor unserem geistigen. Die äußere, reale Befriedigung erkaufen wir so mit der inneren, idealen Nichtbefriedigung — ganz abgesehen von der Hauptsache, daß Ugolino auf diese Weise seinem Charakter, wie wir ihn kennen lernen, da der Thatendrang bereits gebrochen und die christliche Ergebung vorwiegt, widersprechend handelt. Merkwürdig ist, daß Lessing am Schlusse seiner Emilia, auf lange Zeit das einzige Bühnenereigniß nach dem Ugolino, das wieder selbst nicht befolgt, was er Gerstenberg gerathen. Bei ihm werden wir auf die ideale Befriedigung verwiesen, die, im Lessingschen Sinne, untheatralisch wirkt; ein wirklicher Abschluß mit dem Prinzen wäre, der äußeren Wirkung nach, weit erwünschter.

Gerstenberg vollendete seine Tragödie bereits in der ersten Hälfte des Jahres 1767. Den 4. August theilt Lessing Friedrich Nicolai mit: „Der Herr von Gerstenberg hat gleichfalls eine Tragödie gemacht, die ich eben gelesen. Sie heißt Ugolino, das bekannte Sujet aus dem Dante, in Prosa und fünf Aufzügen. Es ist viel Kunst darin, und man spürt den Dichter, der sich mit dem Geiste des Shakespeare genährt hat.“ Lessing bedauert zugleich, daß das deutsche Theater dadurch nicht reicher geworden, weil das Stück ebensowenig wie Klopstocks Hermannsschlacht zur Aufführung gelangen könnte. Das Drama sollte zunächst im „Deutschen Museum“, einer von Lessing und Bode geplanten Zeitschrift, veröffentlicht werden. Da aus dem Museum nichts wurde, so druckte Bode es als Buch, damit dem deutschen Publikum der Genuß des Werkes nicht länger vorenthalten werde, wie er am 21. Oktober 1768 an den Verfasser schreibt. Gerstenberg trat mit Lessing über sein Stück in eine Correspondenz, von der leider nur der Brief Lessings vom 25. Februar 1768 erhalten ist. Es heißt in demselben:

„Sie haben Schwierigkeiten überstiegen, die mich zur Verzweiflung gebracht hätten. Der körperliche Schmerz ist unstreitig unter allen Leiden am Schwersten zu behandeln, und Sie haben die schrecklichste Art desselben mit so großer Wahrheit und mit so mannigfaltiger Wahrheit behandelt, daß meine Rührung mehr als einmal durch das Erstaunen über die Kunst unterbrochen worden . . . . . (Die Anmerkung, die ich Ihnen machen will,)

ist aus einem Gefühl entstanden, das ich mich bei keiner Tragödie gehabt zu haben erinnere, als bei dem Ugolino. Mein Mitleid ist mir zur Last geworden, oder vielmehr, mein Mitleid hörte auf, Mitleid zu sein, und ward zu einer völlig schmerzhaften Empfindung. Es ward mir auf einmal recht wohl, als das Stück zu Ende war, das ich ohne meine Neugierde, die jedoch weniger auf das Ziel als auf die Art ging, mit welcher der Dichter zu diesem Ziel gelangen werde, schwerlich zu Ende gebracht hätte . : . . Es ist mir lieb, Ihren Ugolino einmal gelesen zu haben, nämlich in der Absicht, mich der Täuschung zu überlassen; zum zweiten Male lese ich ihn in dieser Absicht gewiß nicht wieder. Woher dieses? Ihre Personen leiden alle. Die mehrsten derselben leiden völlig unschuldig — Kinder müßten die Schuld ihres Vaters nie mittragen. Die einzige Person, die vielleicht nicht ganz unschuldig leidet, leidet doch gar nicht in Proportion dieser Schuld, ihres *ἁμαρτημα,* welches völlig außer dem Stücke ist, und von dem wir fast gar nichts erfahren. Sie werden sagen: Dieses trifft den Dante so gut als mich. — Nein! Bei dem Dante hören wir die Geschichte als geschehen; bei Ihnen sehen wir sie als geschehend. Es ist etwas ganz Anderes, ob ich das Schreckliche hinter mir oder vor mir erblicke; ganz etwas Anderes, ob ich höre: durch dieses Elend kam der Held um, das überstand er, oder ob ich sehe: durch dieses soll er durch, dieses soll er überstehen. Der Unterschied der Gattung macht hier Alles. Die Vernunft befiehlt mir, mich der Vorsicht in allen Fällen zu unterwerfen; sie verbietet mir meinem Elende durch meine Zerstörung ein Ende zu machen. Warum? weil ich alle Augenblicke hoffen darf, ohne dieses gewaltsame Mittel mein Elend geendet zu sehen. Die Vorsicht kann es enden und wird es enden, sobald es mir dienlich ist. In dieser Hoffnung durchschritt Ugolino seinen schrecklichen Pfad bis ans Ende. Er that wohl, daß er lieber verhungern als Hand an sich legen wollte. „Vielleicht", mußte er denken, so lange er denken konnte, „springen eben jetzt die Thore des Gefängnisses auf, und ich bin gerettet, wenn ich diesen Augenblick geduldig abgewartet habe!" Aber wie steht es mit dieser Hoffnung in den Nachahmungen der Kunst? Dünkt ihnen nicht, daß sie durch das Wesen gewisser Gattungen nothwendig aufgehoben werde? Dieses Wesen ist bekannt; der Dichter verspricht uns eine Tragödie, und obgleich eine Tragödie ebensowohl einen glücklichen als einen unglücklichen Ausgang haben kann, so sehen wir es doch gleich aus der ersten Anlage, welchen von beiden sie haben wird; sobald die Exposition vorbei, wissen wir es zuverlässig, daß Ugolino mit seinen Kindern verhungern muß. Und nun kömmt meine Grille. Die Ungewißheit des Ausgangs, welche den Ugolino allein zurückhalten kann, an sich und seinen Kindern eine rasche That zu verüben — (allein? ich glaube, ja) — diese Ungewißheit, die es wenigstens allein macht, daß der größte Theil der Menschen seine Geduld nicht als Feigheit und Kleinmuth, sondern als Standhaftigkeit und Unterwerfung betrachtet, diese Ungewißheit dünkt mich hier mit der Gewißheit, die wir, ich will nicht sagen, aus der vorläufigen Kenntniß der Geschichte, sondern aus dem Wesen der Gattung, aus der Anlage des Dichters haben, in eine sonderbare Collision zu kommen. Ugolino muß aushalten, weil er nicht weiß, wie es alle Augenblicke mit ihm werden könnte; und wir, die wir wissen, daß nichts zu seinem Besten sich ereignen kann, wir —

sind unwillig, daß er aushält. Ich sage wir, weil ich nicht gern glauben möchte, daß ich eine Empfindung haben könnte, die sonst niemand hätte. Wenn ich in dem Kerker wirklich zugegen gewesen wäre, würde ich mich wohl gehütet haben, ihn zu etwas Anderem als zur Geduld zu ermahnen; denn ich hätte mich mit ihm in gleicher Ungewißheit befunden; aber vor der Bühne kann ich den Augenblick kaum erwarten, daß er endlich den Entschluß gefaßt, seiner und meiner Marter auf die kürzeste und beste Art ein Ende zu machen. Hieraus würde folgen — doch ich breche lieber ab. Ich muß erst hören, ob ich mich deutlich genug erklärt habe. Es mag aber daraus folgen, was will: Ihr Ugolino bleibt immer ein Werk von sehr großen, außerordentlichen Schönheiten."

Das Wesentlichste von den Einwendungen Lessings ist schon im Vorigen widerlegt worden. Damals konnte Gerstenberg Lessings Ansichten unmöglich gelten lassen und er hat das durch die Herausgabe des Stückes, wie er es gedacht, auch bewiesen. Nicht auf den Zuschauer vor der Bühne kam es ihm an, und ob dieser Ugolinos Tod erwarten könnte oder nicht, sondern — echt shakespearisch — auf die innere Vollendung Ugolinos, dramatisch vorgestellt, selber. Mit voller Freiheit des Willens mußte sich Ugolino, alle Hoffnung auf zeitliche Erlösung niederkämpfend, in sein Geschick, in den Willen Gottes ergeben, so seine Schuld sühnend. An diese Sühne scheint Lessing — von allem anderen abgesehen — gar nicht gedacht zu haben, und doch spielt Gerstenberg am Schlusse der ersten Bearbeitung darauf hin; Ugolino widerstreitet der Empörung gegen Gott, nicht aus Hoffnung auf Errettung, sondern aus der seinem Charakter entsprechenden männlich-christlichen Ergebung in den Willen des Höchsten. „Ich hebe mein Auge zu Gott auf. Meine zerrissene Seele ist geheilt."

Wie sehr dies Drama Lessing zu schaffen machte, der darin die entschiedenste Ablehnung seiner Theorien witterte, erfahren wir auch noch aus einer drastischen Stelle eines Briefes von ihm an Ebert, den 18. Oktober 1868: „Der Ugolino ist fertig und Sie erhalten mit dieser Gelegenheit ein Exemplar. Wieder ein Knochen für die kritischen Hunde! Wenn sie sich genug darüber werden zerbissen haben, so will ich auch meinen Knittel darunter werfen. Vorläufig aber machen Sie nur, daß er in den Braunschweigischen Zeitungen gut recensirt wird. Ich nenne gut, mit einem Funken von dem Genie, mit welchem er geschrieben worden." Der Knittel ist nicht direkt geworfen worden, er liegt in jenem längeren Schreiben an Gerstenberg und in der Dramaturgie versteckt, besonders gegen den Schluß im letzten Stück, wo Lessing gegen die Verwerfung aller Regeln, um sich in extremen Gegensatz zu den Franzosen zu setzen, spricht. Ja, seine Untersuchung der aristotelischen

Theorie ist durch Gerstenberg erst recht veranlaßt worden, und das Resultat, Aristoteles habe seine Regeln nur darum aus der Theaterempirie, die er vorfand, abstrahirt, weil er sie mit der Natur des menschlichen Geistes in Uebereinstimmung fand, ist geradezu eine Antwort auf Gerstenbergs Urtheil in dessen Aufsatz über Shakespeare, daß Aristoteles eben nicht aus dieser Natur geschöpft, sondern sich an die durch religiösen Gebrauch geheiligte Empirie und daraus entstandene Unnatur der griechischen Tragödie gebunden habe. Gerstenberg sagt: „Hätte Aristoteles freie Hand gehabt, seine Theatergesetze aus der Natur des menschlichen Verstandes zu schöpfen, so würde seine Poetik ohne Zweifel ein sehr gedachtes Werk geworden sein, ungefähr wie seine Philosophie der Seele. Er mußte sie aber aus der Theater-Empirie abstrahiren, die von den Vorfahren und der Priesterschaft zum Gesetze gemacht war. Und so blieb auch ihm kein anderer Ausweg übrig, als sich auf die Muster zu berufen, die er bereits vor sich fand, und die Verstandesregel so gut damit in Uebereinstimmung zu bringen, als es thunlich war. Er schrieb für sein Zeitalter. Wir andern schreiben für das unsrige; und glücklicher Weise sind wir gerade diesmal im Besitze einer Freiheit, die er sich selbst wohl gewünscht haben würde."

Mit diesem genialen Einfall fiel die ganze Theorie des Aristoteles als die angeblich einzig der Natur der Sache entsprechende und die ganze Bemühung Lessings um ihn. Gerstenberg verräth zugleich den historischen Instinkt, der Lessing fehlte.

Mit welchem Geist Gerstenberg diese seine Ansicht im Einzelnen bewies, wollen wir noch an seiner Verwerfung der „Einheit des Ortes" zeigen. Bei der Seltenheit der Gerstenbergschen Schriften setzen wir die betreffende Erörterung hierher.

„Sie fragen, ob denn die Veränderung der Scene, es sei nun zwischen den Aufzügen, oder in der Mitte eines Aktes, nicht alle Illusion unvermeidlich stören müsse? Erlauben Sie mir doch eine kleine Gegenfrage: ob die Einheit des Ortes, wie wir sie z. B. aus dem Oedipus des Sophokles kennen, auf den die französischen Kunstrichter, mit ihrem Aristoteles in der Hand, sich am liebsten berufen, sie weniger störe? ob, bestimmter ausgedrückt, ein aufmerksamer Zuhörer, der sich von der Wirkung, die eine theatralische Vorstellung auf seine Illusion macht, Rechenschaft zu geben wünscht, durch die Einheit des Orts, wie er sie im Oedipus beobachtet sieht, besser getäuscht werde, als bei der Veränderung des Orts, wie sie auf allen Bühnen in Europa, außer der französischen und französirten,

üblich ist? Ich frage, besser? d. h. wird der allgemeine Menschenverstand mehr befriedigt, wenn die ganze, mehr oder weniger verwickelte Handlung in der wirklichen Zeit von drei oder vier Stunden, mit allen den Haupt- und Nebenpersonen, die darin auf- und abtreten, und mit allen ihren Glückswechseln und Katastrophen, auf einem und demselben Fleck vorgeht? Oder stimmt es mehr mit der gesunden Vernunft überein, wenn kein Theil der Handlung sich an einem Ort zuträgt, der ihm nicht zukommt, mithin die Scene sich da verändert, wo es die Natur der Handlung auch im gemeinen Leben erfordert? Mich dünkt, die Antwort giebt sich von selbst. Ja, wenn es dem Zuschauer etwa so gar schwer fiele, der Veränderung der Scene mit seiner Imagination zu folgen! Oder vielmehr, wenn nicht selbst diese Thätigkeit unserer Einbildungskraft, die wir Illusion nennen, ein Interesse für uns hätte, bei dem nebenher auch die pittoreske Ansicht gewinnt!

„Lassen Sie uns doch einmal die berühmte Einheit des Orts, an die sich Sophokles in seinem Oedipus, vermuthlich sehr wider seinen Willen, hat binden müssen, etwas genauer mit einander untersuchen. Sophokles hatte nur unter zwei Fällen zu wählen. Entweder mußte sein Oedipus sich vor dem versammelten Volke, Chorus genannt, die Augen ausstechen, oder er mußte sich in das Innere seines Palastes zurückziehen, um für die Zuschauer im Parterre einen wahrscheinlichen Grund zu finden, warum ihn der Chor nicht daran verhinderte. Der Dichter wählte das Letztere, und that wohl daran. Aber nun ist es nothwendig, daß nach geschehener That auch der Chor den geblendeten Oedipus beäuge, und von ihm selbst erfahre, wie er dazu gekommen sei, sich auf eine so fürchterliche Art die Augen auszureißen. Wie nun? Oedipus wird sich doch wohl nimmermehr entschließen, mit seinen blutenden Augen das Zimmer zu verlassen, um dem Volke zu erzählen, was ihn dazu bewogen habe? Wer wird sich denn in der Verzweiflung an einem Aborte verstecken, um sich ungestört die Augen ausreißen zu können, und dann vor die Hausthüre hintreten, um eine Rede zu halten? Nennt ihr das Einheit des Ortes? Meines unmaßgeblichen Erachtens hätte der König von Theben besser gethan, in seinem Zimmer zu bleiben, und da, wenn nicht die ganze versammelte Menge, doch wenigstens die Priester vor sich kommen lassen, um ihnen seine Geschichte zu erzählen, vorausgesetzt, daß er den Muth und die Kräfte dazu hatte.

„Allein da steckt's eben! Dem Herkommen gemäß, wie es vom Thespis her bei der Bocksfeier des Weingotts Sitte war, mußte nicht der Chor, sondern die handelnde Person selbst sich von

der Stelle bewegen, wenn sie etwas vorzutragen hatte; und gerade in dieser herkömmlichen Unbeweglichkeit des Chors bestand die Einheit des Orts, was auch immer das Parterre dazu sagen mochte. Es war also nicht der Verstand, der dem Tragiker, und mit ihm zugleich dem Denker Aristoteles, das Prinzip an die Hand gab, mit der Oekonomie der Handlung so zu wirthschaften, daß die Einheit des Orts dabei bestehen könnte. Nichts weniger! es war bei beiden, was man in der Schule petitio principii nennt, es war die heillose Religiosität der Griechen, die es der Imagination des Zuschauers unmöglich machte, sich auf eine schickliche Art hintergehen zu lassen; und, was zu verwundern ist, die sich gerade da Grenzen setzte, wo sie doch sonst der Phantasie ihren weitesten Spielraum verstattete, nämlich in ihrer Götterlehre selbst."

Die neuere Kritik kann sich der Richtigkeit dieser Bemerkungen nicht verschließen.

Lessing berief sich, wie wir sahen, aber auch auf den Unterschied der Wirkung dessen, was man bei Dante geschehen liest, von dem, was man auf der Bühne geschehend sieht. Letzteres mache die Gräßlichkeit des Eindrucks unerträglich. Das führt zu einer kurzen Untersuchung über

epische Schilderung und dramatische Vergegenständlichung in ihrer Wirkung.

Lessings Einwand ist nicht stichhaltig. Es kommt nämlich ganz auf die Kraft und Geschicklichkeit des epischen Dichters an, der auch das als geschehen Vorgeführte so lebendig zu gestalten und zu schildern vermag, daß es mit voller Macht sogar nicht blos wie etwas, das soeben geschehend dargestellt wird, sondern noch darüber hinaus, als etwas das ewig und immer so geschieht wie es der Dichter erzählt, auf unser Gemüth und unsere Phantasie wirkt. Das erzählende Imperfektum des großen Epikers ist sozusagen zeitlos, es steht über aller Vergangenheit und Gegenwart und Zukunft. Und was die Unmittelbarkeit des Eindrucks betrifft, so hat die Schilderung, wie Dante sie giebt, etwas geradezu sinnfällig grausiges für die Phantasie. Wir können uns auch nicht damit trösten, daß dem Ugolino dies Entsetzliche einmal geschehen war, denn es wird so dargestellt, als durchlebte er es immer aufs Neue mit allen Schrecken; darum auch nimmt er ja immer aufs Neue seine Rache an seinem Feinde:

„Wir gingen fort und, etwas weiter vor,
War Haupt auf Haupt gedrückt ein Paar zu finden,
Das fest in einem Loch zusammenfror.
Wie man aus Hunger nagt an harten Rinden,
So fraß der Obre hier den Untern an,
Da wo sich Nacken und Gehirn verbinden . . . . .
Den Mund erhob vom schaudervollen Schmaus
Der Sünder jetzt und wischt ihn mit den Locken
Des angefressnen Hinterkopfes aus . . . . .
Und scheelen Blickes fiel er, dies gesprochen,
Den Schädel an, den er zerriß, zerbrach,
Mit Zähnen, wie des Hundes, stark für Knochen" u. s. w.

Es ist nicht wahr, daß das geschehend dargestellte Grausige durch seine Unmittelbarkeit das als geschehen episch Vorgetragene übertreffe. Das Gräßliche hat im Gegentheil einen viel größeren und unheimlicheren Spielraum, wenn man es lediglich der Phantasie des Lesers überläßt, selbstvorstellend und frei sich darein zu vertiefen, als wenn, durch die unmittelbare Gegenwart, der gezwungenen Phantasie selber die Schranke einer gewissen Körperlichkeit gezogen wird. Die Kunst des erzählenden Dichters erheischt es ja gerade, daß er, wenn er genial ist, die Einbildungskraft des Lesers oder Hörers bis an die Grenze der Hallucination und der Vision errege oder wenigstens in ihm das Gefühl, auf das er zu wirken im einzelnen Falle sich vorsetzt, so lebendig werden lasse, wie es nur immer durch das Anschauen möglich ist; die sich selbst überlassene Phantasie des Lesers wird indessen allermeist noch etwas weiteres thun als der Dichter nur irgend beabsichtigt hat. Man darf daher Lessings Meinung getrost umkehren und behaupten, das auf der Bühne geschehend Dargestellte, da es den Besucher nicht sich selbst überläßt, sondern ihn in den engen Bann des äußeren Augenscheins giebt, das Gräßliche vor ihm objectivirt und demselben dadurch Maß und Grenze setzt, auch durch die Gestaltung eine gewisse, wenn auch vielleicht nur unbewußte Kritik beim Besucher wachruft, wirke, schon im Prinzip, abgesehen von allen besonderen Umständen und aller besonderen Empfänglichkeit des Besuchers, nicht so tief und unermeßlich, wie eine vollendete Erzählung. Auch bei dem als geschehen Dargestellten, der Erzählung, müssen wir uns die Begebenheit vergegenwärtigen und bis zu einem gewissen Grade plastisch vorstellen; gehen auch die Worte an uns vorüber, das Bild halten wir fest, und da es unser eigenes Werk ist, die Arbeit unsrer Seele, da wir selber Akteure und Dichter in Einem sind dem Ungeschauten gegenüber, so muß es auf uns mit nachhaltigerer Gewalt wirken als eine fremde Darstellung, die wir entweder nicht ganz erfassen

oder angesichts deren der kritische Geist, wenn auch zunächst nur leise und indirekt, auf die Warte gerufen wird. Jedenfalls vergleichen wir hier immer die eigene Vorstellung, die sich sehr schnell, gewöhnlich nach der Exposition, bildet, wofern wir Stoff und Stück noch nicht kennen, mit dem Dargestellten, wo hingegen der große erzählende Dichter unsere Seele ganz in seiner Gewalt hat, eben weil er sie zur unmittelbarsten, umfassendsten eigenen bildnerischen Thätigkeit weckt. Man verliebt sich bis zur Sehnsucht und zum physischen Schmerze in die Personen eines vollendeten Romans, die man sich selber mitgestalten muß; man lebt, weint und lacht, handelt und wandelt mit ihnen und ist über ihr Unglück, ihren Tod aufs Tiefste erschüttert, Tage, Wochen lang. Kann ein dramatischer Dichter eine größere Wirkung erzielen? Kann man von der Sturmfluth, könnte man sie auf der Bühne sehen, mehr ergriffen werden, als von der Schilderung bei Spielhagen? Lebt Mignon nicht ewig in uns, gerade wenn wir ihr Schicksal nur dem Romane, nicht der Bühne entnehmen? Zahllose ähnliche Beispiele ließen sich mit leichter Mühe beibringen. Die Gegenständlichkeit und objektive Einwirkung des den Augen Gebotenen wird in der Kunst aufgewogen durch den unbegrenzten Spielraum der Phantasie und ihren unmittelbaren Einfluß auf das Seelenleben des Menschen in jenen Leistungen der Kunst, die sich mit ihren Mitteln nur an das Innere des Menschen wenden. Die plötzliche Wirkung der äußeren Anschauung auf den Menschen, die sein Auge vermittelt, ist nicht nachhaltiger, ja oft nicht so nachhaltig als die Wirkung der inneren Anschauung, die lediglich durch die Phantasie vermittelt wird. Jene verflüchtigt sich und verblaßt allmählich zu einem bloßen Schemen und verliert dadurch an Kraft und Macht, während diese sich aus den Andeutungen des Dichters und Künstlers zu einem Anschauungsbilde verdichtet und, je größer die Kunst des erzählenden Dichters ist, zu einem um so lebensvolleren Bilde, das sogar, da es den umgekehrten Prozeß durchmacht im Vergleich mit jenem und allmählich entsteht, eine viel größere Gewalt über uns und im gesteigertsten Falle sogar über unsre Sinne als Vision u. s. w. auszuüben vermag. Auf diesem Wege gelangt man also mindestens zu demselben Ergebniß wie auf jenem. Allerdings müssen den inneren Anschauungen immer schon erworbene äußere zu Hilfe kommen; indessen übt auch das fast gänzlich Unbekannte, dem nichts wirklich Anschauliches direkt entspricht, wenn der Dichter es erzählt und schildert, einen überwältigenden Zauber auf die Phantasie und das Gemüth aus, wie man beim Märchen und seiner Wirkung auf das Volk und die Jugend ja leicht wahrnehmen kann, und in der religiösen Dichtung,

die ja doch den Inhalt jedes Glaubens bildet, bei der Menschheit überhaupt.

Darum ist es doch prinzipiell falsch, von einer wesentlich verschiedenen Wirkung auf den Hörer, Leser oder Zuschauer zu reden, je nachdem der Dichter einen Stoff dramatisch, episch oder lyrisch gestalte. Der Eindruck auf die Sinne freilich ist ein verschiedener; diese Verschiedenheit wird jedoch beim phantasievollen Leser — und um diesen allein handelt es sich — fast sofort von der Phantasie und dem Verstande ins Gleiche gebracht werden. Die Schilderung der Hölle oder eines Hungerthurmes und seiner Qualen kann ebenso drastisch wirken, ja von innen heraus auch auf die Sinne wirken, so daß man alles zu sehen glaubt, wie die darstellende Vorführung derselben. Der kalte Schauer, der den Menschen hier ergreift, das tiefe Mitleid, kurz alle Regungen des Gemüths, fehlen auch dort nicht, und sind nicht einmal dem Grade nach verschieden. Der ungebildete Zuschauer will auf die Bühne klettern, wenn ihn die Darstellung der Schurkerei zu sehr erbost, und derselbe als Leser springt auf und greift um sich, um den Gebilden seiner Einbildungskraft zu Leibe zu gehen. Das Epos, die Erzählung, der Roman, das Märchen werden zum Drama auf der Bühne unsrer Seele und die Einbildungskraft ist die Universalaktrice in uns selber. Das ist vielleicht auch einer der Gründe, weshalb die an Dichtungen Gefallen findende Welt oft lieber zum Roman greift, als ins Schauspielhaus geht. Der Reiz der inneren Erscheinungen kann stärker werden als der der äußeren, und außerdem sind wir dort unsre eigenen Regisseure und haben jedenfalls ein persönliches Wort mitzureden. Aus Lessings Theorie erkennt man aber auch hier, daß er das eigentliche Wesen der Phantasie nicht erkannt hat, wie dies auch aufs Ueberzeugendste aus seiner Kritik des Klopstockschen Messias hervorgeht.

Auf solche Weise läßt sich Lessing widerlegen, falls man sich überhaupt noch auf den Standpunkt Lessings von der Wirkung des dramatischen Stoffes auf den Zuschauer einläßt und nicht vielmehr der heutzutage „modernen" Ansicht Gerstenbergs ist, der Dichter dürfe alles zur Darstellung bringen, wenn er es nur so gestaltet, daß es der Aufgabe des Dramas entspricht, den Menschen, wie er handelnd, kämpfend und siegend, duldend und entsagend in die Welt, unter seines Gleichen und vor sein eigenes Wesen gestellt ist, in einem wohlerwogenen Ganzen durch die der Schauspielkunst eigenthümlichen Mittel uns vorzutäuschen.

* *
*

So nun auch verfährt Gerstenberg in seinem Ugolino, oder er strebt doch nach diesem Ziel. Er will die Natur der Leidenschaft geben in ihren Wirkungen auf die Charaktere des Stücks, aus ähnlich erlebten Zuständen heraus und den Mitteln der Kunst gemäß. Insofern kann man sein Drama realistisch und psychologisch nennen; er ragt damit in die dramatischen Mühen der Gegenwart hinein.

Herder warf dem Stücke vor, daß es das Abscheuliche und Empörende abscheulich und empörend darstelle — ein Vorwurf, der es vor der modernen Kunstanschauung vielleicht hebt. Redlich in der Allgemeinen Deutschen Biographie weist darauf hin, daß Gerstenberg aus seiner verzweifelten materiellen Lage, in der er dem Ruin mit seiner Familie voraussichtlich entgegenging, auf den Stoff gerathen sei, und unter dieser richtigen Voraussetzung wird man vieles in der Ausführung gar nicht so unnatürlich, sondern wohl recht der Natur entnommen finden, und der Vorwurf des Bizarren, den Goethe dem Dichter macht, mildert sich wenigstens um ein Merkliches.

Der Stoff findet sich in Dantes „Hölle“ Gesang 32, V. 124 ff. und Gesang 33, V. 1—90. Ich biete ihn in meiner oben schon angeführten Ausgabe des Stückes sowohl in der historischen Darstellung Pfleiderers als in der Wiedergabe der Stellen aus Dante dem Liebhaber zur bequemen Vergleichung. Die Stelle bei Dante selbst ist eine der vollendetsten in seinem großen Werke. Man kann über diese Stelle, in welcher der grandiose Realismus der Darstellung mit unübertrefflicher Kunst doch wiederum gemildert erscheint durch den versöhnenden Gegensatz des Heldenmuthes und der zarten Gefühle der Sterbenden, nur mit Goethe sagen, der sonst kein Verehrer Dantes war, daß sie zum Höchsten gehört, was die Dichtung aller Zeiten hervorgebracht hat.

Namenverzeichniß.

(Die Zahlen geben die Seiten an.)

Weitere Schriften von **Dr. Richard Hamel:**

Ueber Klopstock und die Barden.

Klopstock-Studien. 3 Theile, Rostock, Carl Meyer.

Klopstocks Werke. 1. und 2. Band (Der Messias), 3. Band (Oden u. s. w.) mit Biographie, ausführlichsten Commentaren und Abhandlungen, 4. Band (Die Hermannsschlacht und Das Barden-wesen des 18. Jahrhunderts: Denis, Gerstenberg, Kretschman) mit Abhandlungen und Erläuterungen. Stuttgart, W. Spemann.

Aus dem reichhaltigen Material der Besprechungen dieser Arbeiten theilen wir das Folgende mit:

Dr. O. Frick, Direktor der Frankeschen Stiftungen zu Halle a. S. sagt im 4. Bande des Werkes „Aus deutschen Lesebüchern" S. 267: „Die sehr verdienstvollen Arbeiten Richard Hamels, welche der landläufigen Unterschätzung Klopstocks entgegentreten und vortreffliche Gesichtspunkte zu einer vertieften Würdigung seiner Dichtergröße beibringen, erleichtern die schulgemäße Behandlung außerordentlich." Und auf S. 285: „Die Ausgabe von Richard Hamel darf kein Lehrer oberer Klassen bei Behandlung des Messias unbenutzt lassen." In einer handschriftlichen Mittheilung schreibt der bedeutende Schulmann an Hamel: „Ich danke Ihnen für die Anregungen und Belehrungen, die ich durch ihre Arbeiten so reichlich empfangen habe. Sie haben den Messias recht eigentlich wieder entdeckt."

Prof. Redlich nennt in den „Hamb. Nachrichten" die Arbeiten „außerordentlich anerkennenswerth".

In der Wiener „Deutschen Wochenschrift" schreibt Prof. Franz Muncker, der Biograph Klopstocks, u. a.: „Hamels Ausgabe des Messias mit ihrer erschöpfenden Einleitung und ihren reichhaltigen, auf Schritt und Tritt belehrenden Anmerkungen, theilweise sogar mit den wichtigsten Stücken eines kritischen Apparates versehen, stellt alle früheren Ausgaben des großen Gedichtes weit in den Schatten und ist Fachleuten wie Laien aufs Wärmste zu empfehlen. Die vorausgehende Biographie faßt das Wichtigste, was man bisher über Klopstocks Leben wußte, geschickt zusammen und ergänzt es durch manche freisinnige und tiefeindringende Bemerkung. Nicht minder ausge-zeichnet ist die Vorrede zu Klopstocks Schauspiel „Hermanns Schlacht", der als Anhang eine gute, auch gut eingeleitete Auswahl aus den poetischen Versuchen Gerstenbergs und der Barden folgt."

In der „Schlesischen Zeitung“ schreibt nach eingehender Besprechung Prof. R. Förster: „Das Ganze stellt sich als eine treffliche Leistung dar und verdient einen Ehrenplatz unter unseren Klassikerausgaben.“

Dr. O. Erdmann in der „Zeitschrift für deutsche Philologie“ Bd. XVII, S. 242 ff. sagt u. a.: „Als gründlicher Kenner Klopstocks erweist sich Hamel, wie schon früher in seinen Klopstockstudien, so jetzt in der vorliegenden Ausgabe. . . . . Den einzelnen Werken gehen besondere Einleitungen voraus; besonders genau orientirt H. auf fast 100 Seiten über Vorläufer, Entstehung, Ausgaben und Wirkungen des Messias . . . Die wichtigsten Momente der Textgeschichte sind so klar und bequem vorgelegt, wie es noch in keiner Ausgabe der Fall war. In den Anmerkungen sind außerdem besonders werthvolle zahlreiche Nachweise von Beziehungen zur zeitgenössischen Litteratur, sowie namentlich zu Kl.'s eigenen Schriften und Briefen, die Hamel bei einzelnen Stellen aus reicher Belesenheit mittheilt.

Dr. Hans Herrig, der Verfasser des Lutherfestspiels, schreibt in einem Essay über Hamels Klopstockausgabe im „Deutschen Tageblatt“: „Hamel hat sich bereits in seinen Klopstockstudien als ein gründlicher Kenner des Dichters erwiesen. Hier nun hat er eine Arbeit geliefert, die geradezu mustergiltig genannt werden muß und der Kürschnerschen Bibliothek zur größten Zierde gereicht.“

Im „Daheim“ heißt es: „Mit gleicher Liebe wie B. Suphan sich mit Herder, hat Richard Hamel sich seit langen Jahren mit Klopstock beschäftigt und nach verschiedenen Studien, welche zu erneuerter Werthschätzung des vielgerühmten Dichters beitrugen, eine kritisch mustergiltige Ausgabe seiner Werke herausgegeben . . . . Besonders werthvoll ist die aus gründlichsten Studien hervorgegangene Biographie des Dichters, sowie die litteraturhistorische Beleuchtung, welche Hamel den Oden und der Bardendichtung vorausschickt. An Thatsachen und Urtheilen bieten diese Geleitworte sehr viel Neues . . . .“

Die reaktionäre Tendenz
der
weltsprachlichen Bewegung.

Nebst Untersuchungen über Wesen und Entwickelung der Sprache.
Verlag von Tausch & Grosse in Halle a. S.

Ueber diese Schrift sagte der Professor an der Universität Graz Dr. Gustav Meyer: „Ich finde diese Schrift ganz ausgezeichnet; sie ist jedenfalls das Beste, was über diese Angelegenheit bisher geschrieben ist. . . . Die Schwäche der Argumente Schuchardts (in dessen Schrift „Auf Anlaß des Volapük) wird in überzeugender Weise nachgewiesen, in vortrefflichen Ausführungen.“

Der Professor an der Universität Wien Dr. Friedrich Müller schreibt: „Ich freue mich sehr, daß unsere Ansichten sich begegnen, und daß ich der Pflicht überhoben bin, mich über die Sache auszusprechen. Jedenfalls wird es für mich künftig genügen, auf diese Broschüre hinzuweisen."

Oberlehrer Dr. Karl Feyerabend (Verf. der Schrift „Der Weltsprachschwindel") sagt: Gerade die sprachphilosophische Seite der Frage ist in dieser Abhandlung glänzend erledigt."

In der „Täglichen Rundschau" schreibt Heinrich Hart in einem längeren Aufsatz über die Schrift: „Diese geist- und gehaltvolle Schrift zeichnet sich vor anderen, die den gleichen Zweck verfolgen, nicht nur dadurch aus, daß sie das Problem der Weltsprache in eine allseitige Beleuchtung rückt und zugleich seine innere Hohlheit durch eine tiefdringende Untersuchung über Wesen und Entwicklung der Sprache überhaupt bloßlegt, sondern auch vor Allem durch die entschiedene, begeisterte und begeisternde Betonung des nationalen Standpunktes. Wem es daher darum zu thun ist, sich eingehender mit der vorliegenden Frage zu beschäftigen, der sei auf das Hamel'sche Werk verwiesen."

Ed. v. Hartmann: „Mit dieser Kritik aller Weltspracheversuche im Allgemeinen und des Volapük im Besonderen stimme ich vollständig überein."

Geh.-Rath Prof. Dr. Kußmaul in Heidelberg, damals in Straßburg, schrieb dem Verfasser: „Ich habe die Schrift mit großem Interesse gelesen und daraus Belehrung und Anregung entnommen; sie bringt den Gegenstand in eine neue Beleuchtung."

Robert Hamerling: „Genuß und Belehrnng hat mir diese Schrift gewährt. Ich kann nur sagen, daß ich die bezüglichen Ansichten über die Weltsprachen theile. Etwas so Gemachtes kann auch nach meiner Ueberzeugung keine wirkliche und dauernde Rolle spielen". Aehnlich äußerten sich eine Anzahl von Zeitungen und Zeitschriften.